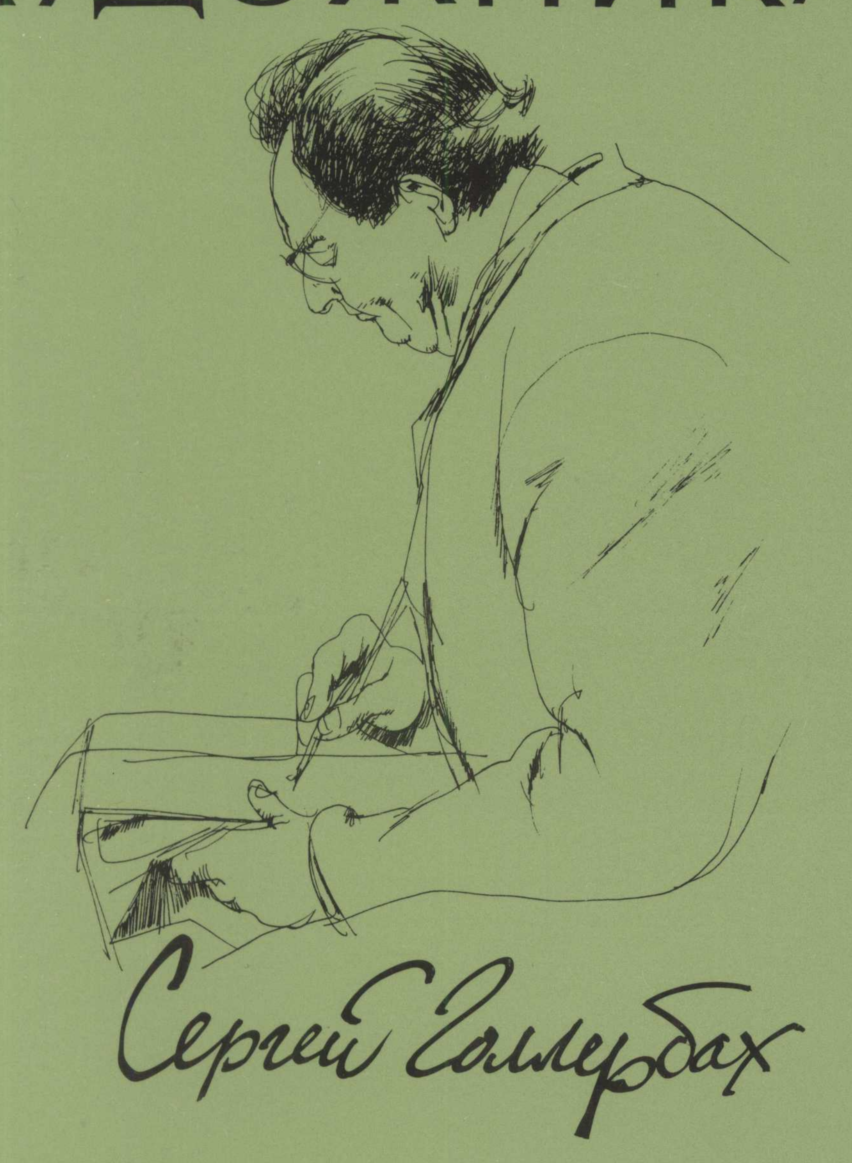
ЗАМЕТКИ ХУДОЖНИКА



SERGE
HOLLERBACH

NOTES OF AN ARTIST

Overseas Publications Interchange Ltd.

СЕРГЕЙ
ГОЛЛЕРБАХ

ЗАМЕТКИ ХУДОЖНИКА

Overseas Publications Interchange Ltd.

Serge Hollerbach: Notes of an artist

First Russian edition published in 1983
by Overseas Publications Interchange Ltd
8, Queen Anne's Gardens, London W4 1TU, England

ISBN: 0 903868 00 8

Cover design by S. Hollerbach
Printed in Germany

Сергей Голлербах — прозаик

Очень часто художники первоклассно владеют словом. Нужно ли называть мемуары Бенвенуто Челлини, поэтическое творчество Микеланджело, из русских – колоритную прозу Репина, прозу и драматургию Петрова-Водкина, прозу Юрия Анненкова...

Сергей Голлербах, как вы можете убедиться из этой его книги, – подлинный мастер прозы. У него не только исключительная цепкость и острота глаза, делающая иной раз прозу художника более интересной и увлекательной, нежели проза „профессиональных" литераторов. Хороши и композиционное построение его прозы, и психологическая наблюдательность автора, а часто – и лаконичная фабула его „мимолетностей". Наблюдательность, способность воссоздавать биографию случайных встречных – на улице ли, или в небольшом ресторанишке, на пляже ли, или на дворе многоэтажного нью-йоркского дома, – и при этом не вступая даже в разговор со всеми этими белыми и неграми, порториканками или кубинцами, – это делает прозаические зарисовки художника не только интересными, но и ценными, как портретный набросок переживаемого нами времени. А его размышления о живописи, о переживаемом искусством кризисе, а лирические воспоминания детства и юности – все это и волнует, и заставляет задуматься читателя.

Шрам на щеке у девушки и огромные кулачищи ее спутника, толстуха, жестикулирующая в окне многоэтажного дома, – и художник-прозаик создает миниатюру, очень ярко воссоздающую житейскую драмў девицы и семейный быт толстухи.

Живописец и график – с 1949 года американский художник, преподающий в нью-йоркской академии, завоевавший известность и прочное место в американских музеях искусства и разнообразнейших союзах художников, участник многочисленных выставок, награжденный неоднократно медалями (в том числе и золотыми), Сергей Голлербах (родился в 1923 году в Пушкине, бывшем Царском Селе) остается и художником русским. Его влечет отнюдь не только формальная сто-

рона искусства. Он ясно осознает неразрывность и нераздельность формы и содержания в живописи.

Но если в своем творчестве живописца и графика Голлербах все-таки прежде всего – американец, то в его прозе он – писатель русский, и только русский.

В живописи и рисунке Сергей Голлербах – иронический реалист. Он видит жизнь, он принимает ее любовно, но с горькой усмешкой. Это не усмешка сатирика, желающая обличать, а тем самым, и что-то внушать, от чего-то отвращать, что-то проповедовать. Голлербах принимает (и любит) жизнь такой, какая она есть. Не то чтобы он ее как-то благословлял, оправдывал. Она ему просто очень интересна в ее пестроте, в ее непрерывной изменчивости и курьезности. И если облики его персонажей и выделяются из общей массы встречных и поперечных, скорее, в сторону непривлекательности, чем красоты, то он легко возражает критикам, на эту особенность его творчества указывающим:

– А вы выйдите на улицу, друзья мои. Загляните в бар, в кино. Много ли увидите привлекательных? Да и на себя посмотрите в зеркало...

Да притом – некрасивые, ущербные даже – чем-то характернее, чем-то ярче: ведь многие и во времена Ренессанса делали наброски именно с них.

Голлербах-прозаик – неизмеримо добрее. Он попросту добр. Он видит мир по-русски *радостно-элегически*. В этом сочетании слов нет никакой внутренней противоречивости. Ибо и в самом бытии радость и печаль, веселье и грусть слиты так крепко-накрепко, что разделить их нельзя. И в традициях нашей старой, доброй литературы всегда подчеркивалось, что „радость-страданье – одно".

Художник линии и цвета Голлербах смотрит на мир, выбирая самое для него ярко характерное. И его живописное и графическое творчество – трагедофарс по преимуществу. Но, обращаясь к слову, он вдумчив и жалостлив. Не сентиментален. Нет, а так, как в народе: *жалеть* – означает *любить*. Сочувствовать. И думать и о смысле творчества, и о задачах его. Сомневаться. Надеяться.

Бывает, искренне завидуешь лаконичности, осязаемости, крепости слова Сергея Голлербаха. Но эта зависть плодоносяща: стараешься и сам так же цепко видеть и так же умело закреплять мимолетность, делая ее навсегда интересной. Так, как это умеет делать Голлербах.

Борис Филиппов

Заметки художника

В течение многих лет я периодически записываю мысли и впечатления, имеющие отношение к искусству. Именно – „имеющие отношение", так как к эстетике и теории искусства у меня всегда было какое-то предубеждение. Мне всегда казалось, что так называемая „тайна искусства" лучше всего объяснена в следующем.

Адам и Ева были изгнаны из рая и стали смертны. Но они сохранили в себе память и тоску по утерянному раю. Эта тоска заставляет нас, потомков, фиксировать образы окружающего мира, стараясь сохранить их „для вечности", чтобы таким образом самим к ней приобщиться. Именно поэтому изображение предмета, ландшафта или живого существа вызывает у нас радость. „Похоже!", „Как живой!". И мы знаем – это останется надолго, во всяком случае переживет нас.

Радость подражания природе есть радость воссоединения и радость постоянства. Она – один из „китов", на которых зиждется искусство.

Есть у человека и другой инстинкт, противоположный, но тоже идущий от грехопадения. Это – инстинкт богоборчества. Ведь прародители наши отведали запретного плода от древа познания, „чтобы стать как боги".

Желание перекроить мир, разложить его на элементы и собрать поновому, по-своему, стать творцами „своего мира" – этот инстинкт лежит в основе многих художественных дерзаний, особенно в эстетической революции последних ста с лишним лет.

Между этими двумя полюсами – подражанием и новотворчеством, колеблется полный тайн мир искусства. Ему нет конца.

Когда художник с досадой бросает кисть, „дойдя до точки", или когда нет под рукой ни кисти, ни карандаша, некоторые ощущения складываются в уме словами. А иногда искусство возвращает невоплотившиеся картины в форме слов. Нижеследующие заметки



– как раз такие куски неродившихся образов и не обретших живописную форму ощущений.

ЛЮДИ С НЕЧИЩЕНЫМИ БОТИНКАМИ

В толпе они встречаются не часто. Скорее всего, их заметишь в зале ожидания автобусного вокзала, в недорогих кафетериях, на скамейках парков. Обычно они прилично одеты, но одежда их, не будучи грязной, не производит впечатление чистой. Она неярких цветов и неопределенного покроя. Если у них шляпы, то они всегда самого среднего, невыразительного покроя, „без перышек". А лица – лица не злые и не добрые, не красивые и не уродливые. Взгляд сосредоточенный, но не пристальный.

Было, конечно, время, когда они выглядели иначе. Когда были моложе. У людей с нечищеными ботинками складки одежды ложатся по-другому, чем у всех других. Они никогда не причудливы, не ломаются зигзагом, не падают свободными линиями. Они монотонны в изгибах и как бы повторяют скупые, неторопливые движения своих носителей.

Время людей с нечищеными ботинками измеряется простыми, круглыми часами с обыкновенными циферблатами. И в такт этим часам бьются и сердца их – глуховато, не мелодично.

Я люблю рисовать таких людей. Они не разрушают плоскости жизни, они компонуются на бумаге с такой же легкостью, как компонуются холмы, подъемы и спуски слегка пересеченной местности – нечищенной Богом природы.

*

В обеденный перерыв рисую бродяг в зале ожидания вокзала Грэнд-Сентрал. В холодную погоду у них там сборище. Все типы. Худые и толстые, корявые и вздутые, заросшие щетиной, в длинных пальто, в коротеньких куртках. А обувь – тут и теннисные туфельки, и рабочие сапожищи, и видавшие лучшие дни штиблеты. Или просто ботинки совершенно неопределимого фасона и цвета – ботинки бедного человека. Но самое выразительное у бродяг – это шляпы, вернее, если употребить современный термин, – головные уборы.

Шапки, шляпы, кепки, картузы, вязаные шапочки с помпоном или даже завязанный узелком чулок, нацепленный на голову.

Мне всегда казалось, что из носимых человеком одежд только шляпы и обувь по-настоящему характерны и неповторимы. Даже больше – они как-то преломляют и экспрессионистически выявляют характер их носителя. Мой старый разношенный ботинок совсем другой, чем твой. Их „лица" так же непохожи, как и наши. У них разные биографии, разный опыт, разные несчастья. Когда-нибудь надо написать эссе – „экспрессионизм носимых вещей" или „психология обуви и метафизика шляпы".

Не знаю, всегда ли художник любит искусство *больше* всего, больше жены, детей. Думаю – нет. Но в искусстве художник обретает особую *интимность* с жизнью, которой у него нет ни с кем. В этом сила и „яд" искусства.

У искусства есть своя книга Бытия.

„В начале было Желание, и Желание было от Бога. Желание стало Действием. Древний человек взял кусок камня и выскреб на стене очертание животного. Отсюда пошло все искусство".

*

Как хорошо, как спасительно чувствовать, что жизнь, формы природы и состояния естеств с годами становятся все таинственнее. Да, да, жизнь с годами становится все таинственнее – в этом ее извечный соблазн. И соблазн искусства.

*

По улице идут люди. Как это хорошо. Они несут в себе свои страсти и свои болезни, свои надежды и отчаяния. И все это, запрятанное в их тела, выступает наружу в форме локтей и колен, в походке, в повороте головы. Вот истоки моих картин.

СЛЕЗЫ ИСКУССТВА

По словам Пьера Шнейдера („Нью-Йорк таймс", статья „Paris: Youthful Creativity is in Retreat", 23 октября 1973 г.), искусство, перестав служить королям и богам, стало независимым и проблематичным. Художники поступили подобно детям, пожелавшим узнать, а что же находится внутри куклы: они разобрали искусство на части, а потом стали этими частями манипулировать отдельно: цвет, линии, форма, соотношения, содержание и т. д. Но эти отдельные элементы, по его мнению, теряют смысл, если они не относятся к большему целому.

Мысль Шнейдера во многом верна. Но он забыл, что художники, перестав служить королям и богам, и оставшись наедине с самими собой, создали искусство, которого *никогда до того не было* – искусство сугубо личных проблем, абсолютно независимое от кого-либо. Каким королям и богам могли бы служить Пауль Клее или Василий Кандинский? Разве допущены были бы в цех св. Луки бедные Ван Гог и Сезанн?

О да, искусство заплатило горькой ценой за свободу от заказчиков – оно потеряло социальную функцию, потеряло направление, спокойствие, духовную целостность. Оно замкнулось в себе и стало чудачить. И в этом чудачестве зазвучал крик отчаяния, озлобленность, цинизм, абсурд, но также наивная надежда на чудо и планы спасения.

Лучше ли это? Не знаю. Но слезы, муки, отчаянные поиски себя не

могут не оставить следа чистого и добротворного. Многие грехи простятся современным художникам за их страдания.

Все наблюдаю „оконные жизни”. В минутном появлении человека в окне есть что-то очень серьезное. Рама окна обрисовывает его отдельность, обособленность. Человек в окне сугубо экзистенциален. Он существует по всем современным философским правилам. Он достаточно „остранен”, близок, далек, абсурден и т. д.

Видел утром „мужчину в белой майке”. Всего секунд десять, но вполне законченное появление, завязка, кульминационный пункт, развязка. Потом, в другом окне – женщина и маленький мальчик, положивший подбородок на подоконник. Женщина – нечесаная, со сна, в рубашке. Самое замечательное в ее появлении было то, что переплет рамы закрывал ей глаза. Она была безглаза и безлика, а потому таинственна и трижды экзистенциальна.

В локтях, шеях и коленях, в кистях рук и ступнях ног заложено состояние момента человеческой жизни. („Состояние момента” – выражение моего первого учителя живописи, хромого Балашова. Было это еще в Ленинграде. Где-то он? Говорил коряво, но верно.)

Это в пятках и пальцах состояние? А как же. От выражения лица, от глаз струится через шею, лопатки, таз и колени линия жизни. Не по руке ее читаем, а по телу.

*

Вечерами потихоньку рисую вечный Бродвей, где все вместе и все врозь. Правы проклятые аналитики – мы все никогда не были физически так близки друг к другу и никогда не были так пустынно далеки. Какое счастье, когда сквозь запотевшее, замерзшее окно вселенной вдруг продышишь пятно и с другой стороны этого окна увидишь приплюснутый нос твоего ближнего, который тоже дышал и отогревал зимние узоры со своей стороны, – „Здравствуй, братец!”

ПЕРЕД РОЖДЕСТВОМ

Место действия – ателье графики, где работаю. Собралась вся компания – босс и мы, художники. Рождественский стол и даже бутыль шампанского. Время – часов двенадцать дня. Говорим об искусстве, беспредметной живописи, о влиянии науки на искусство.

Появляется почтальон, всегда разносящий почту в нашем квартале. Усаживаемся за стол, угощаем. Старик не отказывается. Наш разговор об искусстве продолжается. Почтальон внимательно слушает, а потом начинает говорить. Передаю приблизительно:

„Вы вот говорите, что в беспредметном искусстве нет образа. Конечно. Вот вам простой пример – стиральная машина. Кладете белье – вот рубашка лежит, вот полотенце. Все видно. А потом машина начинает

вертеться, и что же вы видите – одна белая масса, разобрать ничего нельзя. Так и человек – чем больше вертится, тем больше теряет лицо. Человек сам себя разрушает. Это и в Библии сказано. Я ведь в воскресной школе преподавал в свое время".

*

Простой вопрос: почему я рисую гротески? „Почему это у вас, Сергей Львович, все такие... ну, знаете, странные люди! (Кхи!) Вроде как бы (кхи!) уроды!"

С детства любил рисовать рожи. Почему? У Фрейда спросите!

Кроме того, люблю зверей. Раньше часто ходил в зоопарк и долго рассматривал разных животных. Обонял странные и едкие их запахи. Смотрел им в глаза. Все они разные. У многих причудливая форма. Рога с завитками. Длинные уши. Косматые гривы. Или неожиданно грациозные, изысканно красивые тела.

Вид их всегда вызывал и вызывает во мне какое-то особое умиление. Какие странные, даже уродливые формы наряду с красотой, какое разнообразие их животных жизней, инстинктов, страхов!

Такое же „умиление" вызывает у меня человеческое тело. Делая наброски с натуры, наблюдая за потоком людей на улице, изучая людей на скамейках парка, я всегда поражался и буду поражаться разнообразию форм человеческого тела.

Ноги иксом, колесом, толстые и худые тела, костистые или пухлые колени, острые лопатки, узловатые суставы – Боже, как все разно! И *так же как у зверей* – у людей разнообразие семейств, пород и видов. И вот именно это разнообразие и есть жизнь, любовь, приятие.

ИСПАНСКИЕ И ПОРТУГАЛЬСКИЕ ЗАМЕТКИ

Остановиться на ночь в южном городе – это то же, что познать женщину „в библейском смысле". Шорохи и запахи ночи, таинственные шумы. Биение собственного сердца.

А приехать утром и уехать вечером – это так, поздороваться, попрощаться.

Провинциальная Испания полна ласточек, голубей и спящих псов.

Малага, музей Изящных искусств. Здесь, как и во всех маленьких испанских музеях, один Рибера, один Зурбаран, один Моралес. А потом pintor de Malaga, pintor de Valencia.

Мой гид, музейный старичок, старался объяснить мне, не говорящему по-испански, смысл картин. Перед „Поклонением волхвов" молитвенно складывал руки и восклицал: – „Una adoracion!"

Перед батальной сценой хмурил брови: – „Una batalia!" Объяснял каждого святого: „Santiago" – (серьезное лицо), „San Pedro!" – (решимость).

Была там, конечно, целая вереница комнат, посвященных живописи

XIX века. Звезда среди художников этого столетия Sorolla, но интересны и Simonet и Nogales. Это – испанские Крамские. У Simonet есть картина „Анатомия". В морге лежит труп прекрасной молодой женщины. Обнажена одна грудь (так изящнее), свесилась вниз мертвая рука (очень грациозно). Рот полуоткрыт, где нужно, изящно брошена материя. Над трупом стоит седовласый профессор и держит в руке... сердце женщины. (Он только что сделал вскрытие.) Задумайся, о зритель!

Когда говорят, что современное искусство „бездушно", что „человека в нем убили" и т. д., то следует вспомнить все эти мелодраматические картины викторианских времен. Откуда появилась эта мещанская сентиментальность? И ведь не только в провинциальной Испании прошлого века, но и в Англии, Германии. И, конечно уж, в России. Подумать только – в одно время с „Бесами", „Братьями Карамазовыми", „Анной Карениной" рождались „Незнакомки", „Вдовушки", картины с пьяненькими мастеровыми и чиновниками, сусальные полотна из русской истории. Почему такая пропасть между литературой, музыкой и – живописью?

Тут, думается, еще одна из бесконечных тайн искусства. Живописцу нужно совсем другое зрение и другой слух, чем писателю или музыканту. И страдание видит он в других образах, в иной форме.

В Португалии много белокожих брюнетов вдохновенно-религиозного типа. А другие – цыгане, бандиты, смуглые. Многие рыбачки (средних лет) похожи на боярынь Морозовых. Тот же трагически бабий тип.

*

На всей южной европейской культуре сейчас лежит грусть. Следующая жертва грусти – англосаксы. Буянят и хохочут, как всегда, варвары – негры, пуэрториканцы, отчасти русские, отчасти американцы.

*

Снова был на рынке, а потом зашел пообедать в ресторанчик. Летают мухи. На крючке под потолком висит большой темно-коричневый копченый окорок. Обедают рабочие люди, простые. Подали мне жареную рыбу, графин кислейшего теплого вина и апельсины.

Сидел я недалеко от двери. День жаркий с приятным иногда дуновением ветерка. Это-то дуновение и принесло вдруг, под рыбу, крепкий запах конского навоза и лошади – с рынка напротив. Странно – совсем не противно. Живая, естественная вонь, не газолин, не химия, не гнойные отбросы цивилизации. Просто жизнью понесло...

*

Солнце, море, рыба. Тление и мухи. Улыбка девушки. Плач ребенка. Тусклый взгляд старухи. И снова солнце, цветущие деревья и т.д. Бесконечный цикл жизни.

На севере, помимо тонкости, интеллектуальности, повышенного эротизма и пытливости ума (и еще многих драгоценнейших и ум-

нейших качеств, о которых писать слишком сложно и длинно), наблюдается какая-то отрывчатость. Жизни стоят вершинами, утесами, не вписываясь в ландшафт. Не потому ли, согласно Wolflin'у, античный мир не дробил форму, не вдавался в детали, сохранял текучесть формы, в то время как север искал характера, детали. Все на севере „стоит ежом", на юге же „колышется бархатным цветом".

Юг — крут. Север — угловат. Юг — день. Север — вечер, ночь. И психика другая.

*

Все думаю о ритмах. Если сочетать фигуративность с присущим всему живому *ритмом* — то ведь, пожалуй, и правильно будет. Форма — один из аспектов ритма. „Ритм — а он, гляди, весь телом оброс!" — вот формула.

*

Утром в музее Прадо снова думал о том, как много в религиозной живописи Италии и Испании — *крови*. В немецкой и фламандской живописи *крови* меньше. Есть ужасы, муки, демоны, но именно крови, простой, красной, текущей — меньше. Мне кажется, это — средиземноморское явление. Рождение и смерть, кровь, муки, кормящие груди и черепа с костями — все образует круг, все — в цикле жизни.

Германцы и славяне — иные. Они замысловатые, вопрошающие. Вообще, все черти, ведьмы, вся нечисть — на севере. А кикиморы и шишиморы наши — Боже, как это не-солнечно, болотно, вязко! Что было бы, если бы греки не спасли нас!

*

Мой старый профессор — немец, еще в Мюнхене, с укоризной говорил мне: „У вас — иллюстративная жилка". И брезгливо морщился. И я падал духом, понимая, что иллюстративность есть блуд. Надо беречь себя для чистого, серьезного искусства, как девушка бережет себя для брака. А я блудил. Возьму, да и схвачу временное, преходящее, гротескное, не монументальное. Это — профессору не показывал, а писал композиции фигур с монументальными ножищами классической формы и пустыми жестами. И только здесь, в Америке, на вонючих скамейках Бауэри и Бродвея, рисуя спящих пьяных и бродяг, я „нашел себя", то есть махнул рукой и перестал стыдиться гротеска, иллюстративности и прочего. И не только профессор не стоял за мной, но и здешнее влияние абстракционистов не действовало.

В Америку я попал в самый расцвет абстрактного экспрессионизма, и в одной группе художников на меня явно смотрели как на мальчика, все еще играющего в солдатики (фигурные композиции), в то время как они, „взрослые", занимались вещами серьезными — соотношением цветовых плоскостей, напряжениями линий и т. д.

Но я уже знал, что правда в искусстве подобна одной забавной истории в старом английском фильме. Комический слуга-негр рассказывает: „Было нас у матери 12 человек детей, а отцы-то у всех разные.

Но мать всегда говорила нам — пусть это вас не смущает, дети, ибо у всех нас — только один отец — Отец Небесный".

От каких бы „отцов" ни шел художник, он всегда может прийти к искусству единственному, то есть к той художественности, которую не определить ни словом, ни описанием, которая может находиться в самых разнороднейших и невозможнейших проявлениях творчества. Которая появляется так же неожиданно, как и (увы) исчезает.

Понимание искусства лучше всего сравнить с тем таинственным знанием, которым обладает даже совершенно „темный", неграмотный крестьянин или охотник. По тому, как закричит ночная птица, он знает, какой зверь крадется по лесу. По шороху листьев определит скорый дождь, по форме облаков — завтрашнюю погоду.

Так же чувствует искусство работающий художник.

А история искусства, эстетика так же относятся к этому эмпирическому знанию, как геология и метеорология — к интимному, таинственному миру человека, живущего в природе.

*

Эмоциональная и литературная сторона картины может захватить зрителя так же, как захватывает песня. Менее броские достоинства картины, ее формальные и духовные качества не захватывают. Они наполняют зрителя более спокойной, но зато и более насыщенной радостью. Склонность русского человека к эмоциональной, рассказочной живописи объясняется извечным русским „антропоцентризмом". Ведь и в философии для нас главное — назначение человека и смысл жизни, а не „вещь в себе" и т. д.

На улице дождь, серо-синяя мгла. На противоположной стороне улицы несколько освещенных окон на разных этажах. В каждом из них — своя жизнь, своя судьба группы людей. Мелькает спина женщины, обнаженная рука подымает штору. Девочка пьет что-то из стакана. Мальчик приклеился носом к стеклу и смотрит вниз на мокрую улицу.

Как у Ярошенки — „Всюду жизнь".

„A happening!" — сказал бы художник поп-арт.

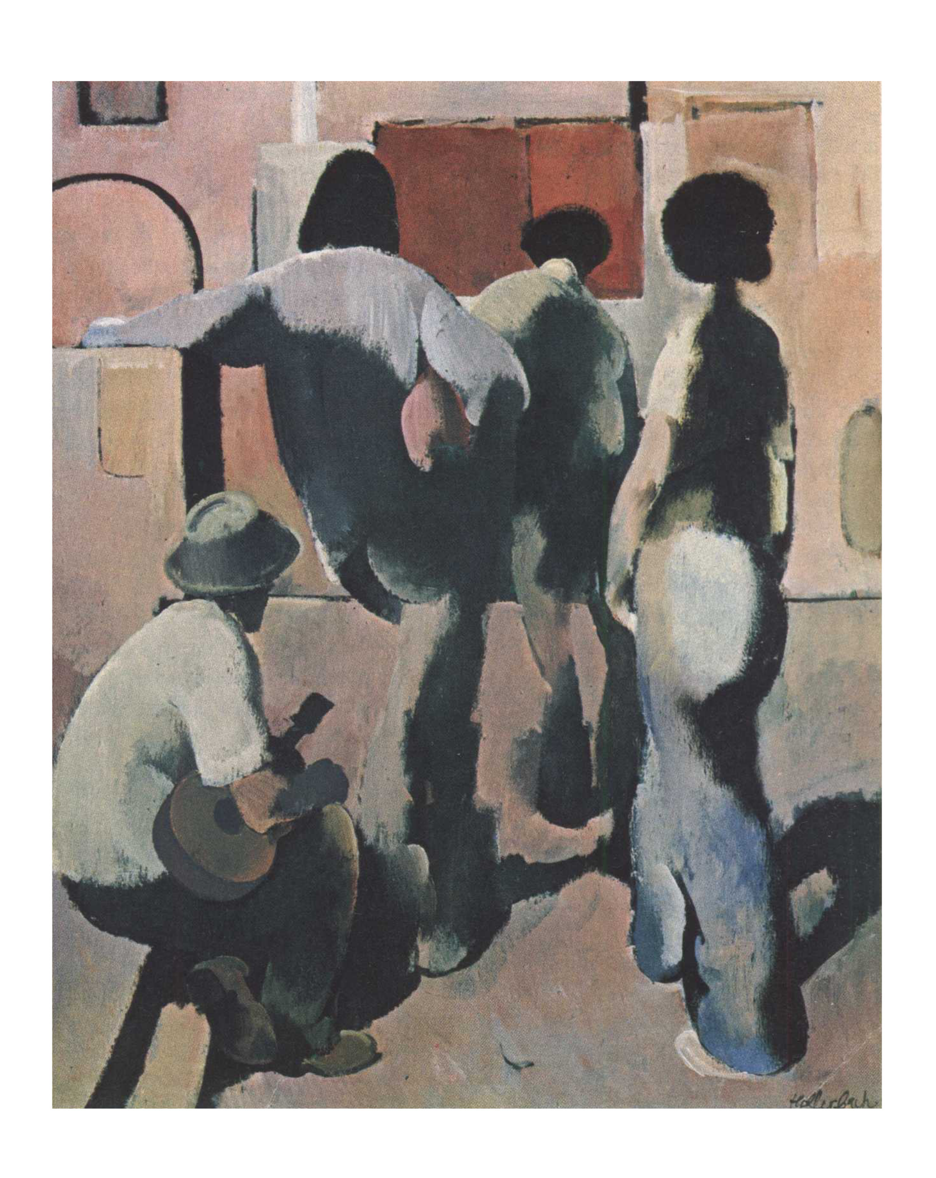
Вечером снова наблюдал за окнами. В одном из них молодая женщина баюкала на руках младенца. Тот, по-видимому, не унимался, и она дала ему грудь.

У Ивана Елагина:

„Снова смерть дала мне повод
Убедиться и понять,
Что земную жизнь, как провод,
Надо где-то заземлять".

В этом окне и „заземлялась жизнь" через грудь матери в ротик младенца. А я стоял — „незаземленный". Потом подошел к этюднику, выдавил на палитру немного краски. С улыбкой смотрел, как лезет цветная струйка краски. Вот мое „заземление".

Думал о ритме как дисциплине жеста, действия, даже образа жизни. Примитивные народы обладают наиболее развитым чувством



ритма. В нем укладываются их стихийные энергии. Без него они пропали бы. У культурного человека – внутренний ритм. Физический ритм в загоне. Не потому ли все наши тончайшие интеллигенты и интеллектуалы физически так часто неуклюжи?

*

Одно из самых явных „художественных крушений" нашего века, несомненно – крушение кубизма. Хотели упростить и разложить, обрадовавшись, как дети. Разложили, упростили, но кубики, из которых сложили неприхотливое здание, развалились и даже закатились „под диван истории", под которым только изредка чистят.

А Матиссу всегда было плевать на кубизм! Пережил и кубизм, и две страшнейшие мировые войны... и что же отображал? Цветы, интерьеры и женщин. Уже этой одной неподатливостью он велик!

*

Поезд был набит. Я с интересом рассматривал публику. Не так часто приходится в течение трех с лишним часов, при полной свежести и незанятости (накануне хорошо выспался) всматриваться в людей. Понял Бунина, то есть его острую физиологическую наблюдательность. Передо мной сидела семья – отец, мать и девица лет восемнадцати-двадцати. На их чемоданах были наклейки „Панама Лайн", поэтому, очевидно, вспомнился „Господин из Сан-Франциско".

Отец лет пятидесяти, брюнет, очень худой, заросший волосами, с корявым большеротым лицом и нависшими бровями. Руки в жилах, кисточки волос на пальцах. Дочь – в отца, с узкими костистыми бедрами, худыми руками и тонкой шеей. Лицо – папенькино, но смягченное полом и молодостью. Голова огурцом, щеки в прыщах, прямые темные волосы.

Мать – из всех наиболее миловидная, высокого роста с седеющими каштановыми волосами, мелкими, но приятными чертами лица – англосаксонского типа.

Семья долго возилась и устраивалась. Дочь часто бегала в уборную и чихала. Отец поправлял чемоданы. Мать, наиболее спокойная, или дремала, или перелистывала какой-то дамский журнальчик. Время от времени семья подымалась, о чем-то советовалась, тихо спорила (у отца на лице – нетерпение и легкое раздражение), потом все успокаивались, улыбались и заваливались в откидные кресла поезда. Во время этого вставания и пересаживания успел заметить их фигуры – тощую – дочери, худой зад отца, полный, стареющий торс жены. Тут-то и нашло „бунинское" – физиологическое наблюдение. Смотря на физический тип мужа и жены, представлял себе характер их любовных ласк, их 20-25-летнюю супружескую жизнь, сначала в квартире (и обстановка!), затем, конечно, в собственном доме, характер их сна, пробуждения, их веселья, границы их сексуального бесстыдства, поведение жены, мужа. Иными словами, атмосферу их физической и эмоциональной жизни, „запах семьи". Примиренная удовлетворенность жены, приглушен-

ное озлобление и досада мужа, „голод" дочери, которая хуже матери и как человек, и как женщина.

В моих замученных темперах, в гротеске и несвязанности одним действием – ведь *это* всегда хотел передать. Цельность физического и духовного во всех этих худых и полных, бледных, загорелых, волосатых и прыщавых телах. „Запахи" и жесты их жизней.

Если лицо – „зеркало души", то тело – зеркало жизненного „состояния" человека, его экзистенциальной сущности, его положения в мире по отношению ко всем формам, живым и неодушевленным. Тело гораздо ближе к мироощущению. Как важно в портрете видеть часть затылка. Полный „анфас" слишком оторван от тела. Поэтому-то три четверти – излюбленное положение головы для портрета. Поясной портрет еще ближе к истине. А лучше всего – во весь рост. Голова и тело.

*

Сегодня в музее наклонялся к картинкам и следил глазом за движением кисти, писавшей 300–400 лет тому назад. И движения невидимо повторялись передо мной. Казалось, что они, ушедшие, допускают меня до себя.

ВСТРЕЧА

В Академии художеств в Мюнхене профессор задал нам как-то тему для композиции „Встреча". Время было послевоенное – 1947 год. Ну, и мы все накатали картины „с чувством" – сын возвращается из плена, муж находит семью и т. д. Только один студент написал стул, стоящий на полу в пустой комнате. На недоуменный вопрос профессора, что это значит, он ответил: „Здесь есть встреча. Ножки стула встречаются с плоскостью пола". Профессор был шокирован, а мы посмеивались: „Остряк!"

Теперь, много лет спустя, понимаю, что в картине студента „что-то было". Не анекдотическое, не формально-абстрактное, а какая-то... бесповоротность эмоциональная. Как удар колокола, как стук молотка, забивающего гвоздь, как звон тарелки, швырнутой о стенку, как судорожное, замершее объятие.

Конечно, в этом (насколько помню) довольно коряво написанном стуле ничего подобного буквально выражено не было. Но потенциально было заложено. Так писать *можно.* А мы смеялись!

Объектом жалости всегда избирал части человеческого тела. Зады не похабны, а бесконечно жалки, трогательны и беззащитны – так же, как тонкие шейки, невинные ушки и височки. Но и толстая, красная шея с валиком жира, лежащего на воротнике, такая же „жалостная". Это – апология моего гротеска в живописи.

*

1966 год. Умер Альберто Джиакометти... В некрологе приводится одна из его фраз: „Из горящего дома я сначала спасу кошку, а потом картину Рембрандта. Жизнь выше искусства". Джиакометти безумно любил жизнь, и так же безумно боялся жить, терзаемый страхом смерти, мыслями о самоубийстве и тоской из-за невозможности создать что-либо законченное в скульптуре. Его скульптуры сплющены этим страхом и вытянуты этой тоской.

*

Как хорошо, что красота может быть добром, а добро *совсем не обязательно* становится красотой. Если бы, не дай Бог, это было так, то все позитивисты, социологи и спасители человечества наложили бы неизгладимый и неисправимый отпечаток на искусство. И это было бы концом искусства.

*

Как и большинство людей, я оплакиваю свое детство. Я завидую цельности детства. Во взрослой жизни ходишь забинтованный вдоль и поперек. И все подтягиваешь то тут, то там, а то ведь разъедется, развалится все сооружение, сорвется и высыпется все барахло наружу, как из раскрывшегося на улице чемодана. Все – на тротуар! Стыд-то какой! И на самом видном месте, на глазах у всех, отдельно от прочей дряни, окажется какая-нибудь самая нежелательная вещь. Все, конечно, заметят. А убежать нельзя. А если уж убежать, то куда? В себя. И в искусство.

*

Когда познает человек форму, цвет, запахи? В детстве, конечно, играя кубиками, делая „скульптуру" из влажного песка, чиркая цветными карандашами. Это познание еще не осознанное. По мере роста впечатления усложняются, открытия обретают осмысленность, делаются первые сравнения и выводы.

Именно этот период полудетского, полувзрослого восприятия мира кажется мне наиболее важным и плодотворным для человека и для художника. Раннее детство слишком туманно, начало взрослой жизни слишком перегружено желаниями, смятениями, неудовлетворенностями. Перебирая в памяти многие впечатления этого познавательного периода своей жизни, я нахожу в них, конечно, массу смешного и глупого. Но разница между смешным и серьезным и умным в искусстве – несколько другая, чем в обыкновенной жизни. Смешное и глупое так же необходимо для творчества, как умное и глубокое. Вот что мне припомнилось.

*

В конце нашего огорода была помойная яма – большой, врытый в землю ящик с крышкой. „Сбегай, брось на помойку", – говорила мать, и я бежал с кульком отбросов. Летом помойка praванивала, и

над ней стояло легкое жужжание. Я приближался медленно, даже немного боязливо. Сам запах гниения меня не отталкивал – дети не брезгливы. Но зеленые мухи, метавшиеся над крышкой, и ощущение чего-то „нездешнего" – вот что заставляло замедлять шаги. Смутно я чувствовал, что мир гниения – это именно другой мир, по-своему живой, таинственный, даже увлекательный. Но немного страшный.

Когда люди ругают „гниение" в искусстве („Какая мерзость! Какое гнилое воображение!"), я понимаю, что эти люди не знали в детстве таинственности старой помойки. А если знали, то не поняли. Помойки, свалки, старые кладовки и чуланы – все это необходимые этапы экзистенциального познания мира. Нюхнуть вони и пыли так же важно, как и глотнуть свежего воздуха. Нужен позитив и негатив.

Отапливалась наша квартира дровами. Получив ордер на кубометр „швырка", мать отправлялась на дровяной склад, захватывая с собой и меня, так как я, не ходивший еще в школу, страшно любил эти походы. Все было интересно на дровяном складе – лошади, телеги, возницы-чухонцы, штабеля дров. Я с наслаждением вдыхал запах древесины, конского навоза и махорки, слушая ржание коней и людские выкрики и брань. Земля на дровяном складе была мягкая, как ковер, так как на ней лежал слой щепок, коры и опилок. Штабеля дров, разных по размеру, тоже привлекали меня, и я старался угадать, где „наши дрова". Пока мать оформляла ордер и договаривалась с возницей, я рассматривал поленья, нюхал и ковырял кору, трогал острые щепки. В голове моей, конечно, не складывались еще мысли – я просто „плавал" в каких-то приятных „древесных ощущениях". Сучки и волокна дерева представлялись мне застывшими волнами, кольца и сердцевина среза были таинственными кружками, значения которых я не знал, но смутно ощущал как нечто важное.

Когда взрослый человек видит ребенка, на первый взгляд бессмысленно водящего пальцем по камню, доске забора, штукатурке, он должен помнить, что в этот момент ребенок (если он потенциально одарен художественными способностями) приобщается к основам будущего своего искусства, к элементам, на которых будет строиться его художественное мироощущение.

В зависимости от характера первых детских впечатлений художники становятся на всю дальнейшую жизнь „полянами", „древлянами", „горцами", „водяными" и т. д. Дело не в сюжете произведений, а именно в первоначальном ощущении материи, фактуры.

Мне лично сучки, волокна, изломы ветвей навсегда привили вкус к крепкой линии, поворотам, завиткам. Не живши около воды, я не чувствую отражений, атмосферической игры света, дымок и далей. Это – не мой элемент. Зато складки одежды привлекают логикой падения ткани, своеволием фактуры, ложащейся именно так, а не по-другому. Как дуб растет по-своему, а яблоня – совсем иначе. Иными словами, все мы – „из лесов", „из вод", из камней и пещер в нашем искусстве.

Но вот вспомнил – а современный городской мальчик, знакомый только с пластмассовой игрушкой да светом телевизионного экрана?

Что ж, отсюда идет совсем другое искусство – поп-арт, фотореализм, полированные металлические конструкции. Это логично. Тут – другой „ландшафт", другая „древесина".

*

Про нашего рыжего пса Томку родители говорили – „умный пес". Действительно, у Томки были умные, внимательные глаза. Он смотрел и все понимал, только сказать не мог по-нашему.

Как-то летом в наш город приехали иностранные туристы – диковинные для нас, советских мальчиков, люди. Группа иностранцев посетила дворец-музей и стояла, ожидая автобуса „Интуриста". Проходя мимо, я поймал на себе внимательный, умный иностранный взгляд – как у пса Томки. Только по-русски человек этот не говорил – совсем как Томка. И я понял, что Томка тоже немного иностранец, из далекой собачьей страны. Да и все другие животные – иностранцы из разных стран – кошачьих, лошадиных, коровьих, козьих и пр. У каждой страны – свой язык, обычаи, еда. Все они умные, но по-нашему не говорят. Конечно, я давно уже знал сказки о животных, но то было другое. А вот живой взгляд иностранца – туриста или Томки – вот когда все становится понятно!

„Иностранцы вы все", – говорю и сейчас всем животным.

*

Лет девяти от роду влюбился я в одиннадцатилетнюю Галочку. Она была родом из Пятигорска, смугленькая, насмешливая. Любила изображать живые картины, причем себя в роли царицы Тамары. Хорошо (волшебно, как мне тогда казалось) танцевала, то есть разводила руками, грациозно склонялась, делала прыжочки и повороты.

Я, как говорится, „пропал". Ходил надутый, насупленный, а она смеялась. Однажды выдался жаркий день, и в саду нашего дома группа девочек (Галочка среди них) с чем-то возилась, заливаясь смехом и вскрикивая. Раздался плеск воды. Я подошел к окну и с любопытством выглянул. И увидел: Галочка разделась догола, и ее окатывали водой из ведра – убогий, доморощенный душ в жаркую погоду.

Смотрел я какую-то секунду-другую, увидел только смуглую ее спинку и белую кожу там, где были трусики. Эта белизна маленьких ягодиц ослепила меня, как вспышка магния. Каким-то особым чутьем девочки догадались, что за ними подглядывают, и взвизгнули. Я отскочил от окна, потрясенный.

С тех пор (Фрейд сказал бы – ну, конечно) как белизна тела, так и белый цвет вообще имеют для меня громадную привлекательность. Белизна – одна из красок жизни. Недаром она – сумма красок спектра. Чистота, девственность и прочие качества, олицетворяемые белым цветом, кажутся мне верными, но узкими, не исчерпывающими смысла белизны построениями.

Недаром живописец исполняется творческой страсти при виде белого полотна, а рисовальщик – при виде белого листа бумаги.

*

Как ученику Средней Художественной школы, мне дано было право доступа в натурный класс Академии Художеств, находившийся в большом зале-амфитеатре. Решил пойти, хотя никакой подготовки к рисованию обнаженной натуры не было. И вообще и увлекательно и странно было представить себе, что обнаженная натурщица так откровенно будет стоять у всех на виду. Я видел наготу и до этого, но не в откровенно допустимом виде.

Пришел, занял место. Кругом масса студентов, громадные блокноты, вид у всех страшно деловой. Как машинисты перед отходом поезда. Загляделся на них и только потом заметил, что за ширмой, где раздевается натурщица, какое-то движение. „Пришла". Напряжение – как перед открытием занавеса. Наконец, ширма качнулась.

„Выходит!" – понял я... и зажмурился. Через секунду-другую открыл глаза. Натурщица была крепко сложенная рыжая женщина с крутыми боками и большой, слегка висящей грудью. Меня потрясла во всей ее фигуре страшная (для меня тогда) агрессивность форм. Как будто бы нагота ее совсем не была чем-то уязвимым, незащищенным, а наоборот – чем-то „вооруженным". Как броненосец с наведенными орудиями.

Когда много лет спустя я познакомился со скульптурой Жана Арпа, Генри Мура и многих других модернистов, работы которых выражают многообразие органических форм, я вспомнил это ощущение агрессивности и вызывающего самоутверждения при виде первой для меня обнаженной натурщицы. Так оно и есть. Жизнь по всему естеству своему агрессивна. Если не чувствовать этого, то многое поблекнет в работах художника, многое не удержится и не закрепится.

*

Это было уже в конце войны, в Германии. Бежали от наступающего фронта и от бомбежек. Ехал с толпой беженцев на юг, вдаль от города, который уже третий день дымился пожарами. Вдруг поезд стал, и в создавшейся тишине сразу услышали гудение самолетов. А потом что-то защелкало. Истребители. Стреляют. Говорят – „горохом рассыпаться". Как верно это подмечено! Мы вывалились из дверей вагонов и рассыпались в оврагах вдоль полотна. Обстрел оказался случайным, но гул сверху продолжался. „Бомбардировщики летят". Начались поодаль глухие удары, и земля отдавала в живот. „К нам подбираются, к поезду", – подумалось – и жарче стало.

Лежал я в сырой и довольно глубокой канаве, лицом вниз. А носом уткнулся в какую-то пахучую весеннюю травку. Она щекотала ноздри, и запах ее был невыразимо весенний, зеленый, свежий.

„Выжить бы только, а потом уж как любить буду каждый лепесток, каждую былинку".

Какое хорошее слово „благоухание". Это не просто „хорошо пахнет". Тут несется благо человеку, в то время как в слове „зловоние" несется зло. Запах свежей весенней травки остался поэтому для меня

своего рода экзистенциальной „крайней ситуацией", когда все вспыхивает и в предельно ярком свете этого момента познаешь благо.

*

В детские годы смущал меня глагол „лобызать". Представлялось, что это – лбы лизать кому-то. Странно как-то.

Вырос – и все же что-то от этого детского образного непонимания осталось. Что-то чувственно-животное, ласковое. Корова с добрыми глазами, лижущая морду теленку. Или мужчина, уткнувшийся лицом в ароматную теплоту женских волос, ищущий губами ее тело.

БРАТЬЯ

Когда вечером переешь или перепьешь – ночью черти снятся. Не черти, а так... Несешься куда-то по наклонной плоскости, вздымаешься на качелях. Чьи-то морды вплотную подлетают к закрытым глазам (через которые видишь). Отрывки речи смешиваются с собственным дыханием. Подсознательное разыгралось.

Утром просыпаешься с головной болью и нытьем в теле. В окне серое небо и темновато. Жужжит и постукивает радиатор, наполняя комнату сухим теплом. Рывком вскакиваешь с постели со слипшимися еще глазами, обхватываешь голову руками и с напряжением думаешь: что же дальше? Куда? Зачем? Потом отлегает. Вымоешься, поскоблишь морду бритвой. Во рту сладко от невыполосканной до конца зубной пасты. Потом чай. А после чая – за мольберт.

Образовалась у меня привычка беседовать с „братьями". Художник, даже самый одинокий, одичалый, всегда член семьи, „брат". Семья же громадная, разноплеменная. Но все близки. И все – умершие. С ними контакт легче. Нельзя же говорить, например, с живым художником, живущим где-нибудь во Франции или Италии, меня не знающим? Он – в своей кипучей жизни, в кругу друзей, в семье. Неудобно его беспокоить. А с ушедшими – очень просто. Они откликаются мгновенно, ибо находятся в другой реальности и немой зов им понятен.

В зависимости от душевного состояния в определенные дни, обращаюсь то к тем, то к другим. Как и с живыми людьми, с некоторыми говорить легче. Они общительнее, отзывчивей. Другие придут, но нехотя. К третьим уже соберешься обратиться, но в последний момент что-то останавливает. Робость ли, или просто догадка – „не поймут" – не знаю.

Конечно, они, братья мои, не отвечают мне в буквальном смысле слова, то есть голосов я не слышу и во сне они мне не являются. Это был бы ужасно дурной вкус, театральщина. Забыл сказать, что обращаюсь я, естественно, к большим мастерам, как младший, сопливый братишка к старшему брату, который уже все познал.



Бывает, однако, – и тут-то поразительный, страшный и трогательный момент, – что тот, к кому взываю, умер в молодом возрасте. И я, седой и плешивый – каким же „младшим братом" могу ему быть? Смешно! К такому рано умершему брату появляется у меня какая-то особая братская любовь. Видишь, что перегнал его в летах, и хочется вскинуть руки, извиниться – „прости, браток, что так получилось... Не виноват. Везут меня по жизни, сойти нельзя. Да... и не хочу".

В то же время чувствуешь, что в его, братка, ранней смерти было что-то бесконечно благородное и красивое. Он остался для нас навеки молодым. Ведь, право же, хорошо, что мы не знаем плешивого и беззубого Рафаэля, страдающего старческим слабоумием Караваджо, обрюзгшего, еле двигающегося Жерико. Впрочем, это пустые размышления. Мы любим старца Тициана, старого, бородатого Леонардо, морщинистого Микеланджело.

Но в этом-то все и дело. Прошлое зафиксировано для нас в ярчайших, сильнейших образах, в то время как динамика нашей сегодняшней жизни мутна, вне фокуса.

Возвращаюсь, однако, к братьям моим. Когда „дохожу до „точки", подыскиваю себе наиболее подходящего собеседника и „бухаюсь на колени". „Браток, услышь меня! Помоги! Укрепи линию, освежи краски мои! Благоустрой композицию мою! Ведь ты все это прошел, отмучался. А я все еще терзаю кисти – и терзаюсь!"

И где-то надо мною понимающее око брата глядит, не мигая – и объемлет мои муки. Сразу как-то легче становится. Даже шморгнешь носом и улыбнешься, почувствовав облегчение. Несколько часов работаешь бодрее и правильнее. Потом устанешь и присядешь, благодарный брату за помощь.

Один раз, однако, померещилось – он, мне внимавший и меня ведший в эти часы работы, прощаясь и удаляясь, прошептал беззвучно: „А я и сейчас все еще мучаюсь, после этого. От неисполненности". Жалость, как говорится, резанула по сердцу от этих слов.

„Неужели все еще?"

„Да". – И скрылся.

Снова сидишь, зажав голову руками. И все же легче после контакта с братом. Думаешь: „Так вот оно, значит, как. Нет ни начала, ни конца, ни прошлого, ни настоящего, ни живых, ни мертвых. Все едино в искусстве".

РАЗМЫШЛЕНИЯ О ТЕЛЕ

Полнота или худоба людей вызывает, как мы знаем, определенные представления о их характере. Полных людей считают добрее, худых – желчнее, злее и т. д. Это, конечно, пустые разговоры. С медицинской точки зрения объяснения совсем другие. Но для художника физичес-

кий облик людей имеет свою особую логику, не совпадающую ни с обычными бытовыми представлениями, ни с научными тем более.

Тело человека выражает суть его, является как отражением его внутренних качеств, так и причиной его поведения, интенсивности его чувств, даже обозначает место его во вселенной.

Вы скажете – глупости! Для художника – совсем нет. Вспоминаю иногда отрывки фраз, слышанных мною давным-давно, смешные замечания, не помню, кем и когда сказанные – и с улыбкой думаю: „А ведь верно!", „Видите, какой у него нос – лакомый. Сластолюбец!". „А вот у того, смотрите, уши бледные – определенно эгоист и педант". „У девушки с такими пухлыми коленками не может быть ума. Но зато масса доверчивости". И так далее.

Многие возмутятся – что за вздор! Да и неверно ведь все! Может быть. Но не в этом дело. Тут происходит игра формы и содержания, выясняется, путем произвольных сочетаний, особая художественная правда. Кто-то сказал, что весь род человеческий произошел путем случайной мутации клеток. Кто знает. Но в творчестве случайные мутации формы рождают художественные образы.

„У него шишка на лбу – от того и художником стал!" Не смейтесь – и это бывает!

*

Многих видел людей, перенесших большие страдания – аресты, концлагеря, потерю близких. Все это наложило отпечаток на их лица, изрезало их морщинами, сморщило, скривило, сжало. Но ни на одном лице не видел я такой безысходности, такого отчаяния и одичания, как на лицах людей, проживших одиноко и без любви. Жизнь наказала их (справедливо или несправедливо – роли не играет) и сделала их смешными и жалкими – и даже физически отталкивающими. Ибо жизнь не терпит неестественности и карает ее уродством.

Мы все – физические уроды в том размере, в каком не исполнена любви наша жизнь.

*

Тело должно себя оправдывать, как хорошая машина, физически.

Видел сухонькую, кривую, но молодую еще женщину, на редкость непривлекательную.

Как неоправданно было ее тело!

Как убого было все то, что должно радовать глаз и делать эту женщину желанной!

В тайнах чрева слагаются физические возможности будущего человека, предначертывается его жизнь. Вот рождается человек, а впереди, им незнаемое, лежит физическое будущее. Носик ребенка вырастет в гулю, ножки превратятся в большущие ступни, а походка – как у утки, вразвалочку. Вот и живи!

Действительно, от этого всякие мысли в голову приходят – о назначении человека, о наказании Божием, об инкарнациях, о какой-то сис-

теме и логике, назначающей человеку определенное тело, о греческом понятии этоса, соединявшего красоту и мораль воедино.

Смотрю на людей, идущих по улице. Все наказания Божии идут, в физических своих искажениях и уродствах. Физические и эстетические неоправданности.

„БУРГЕР КИНГ"

Часто завтракаю в ресторанах „Бургер Кинг" – их по Америке тьма-тьмущая. Заведения эти отличаются чистотой, ярким цветом столиков и стульев и хорошей дешевой едой. Бесчисленные семейства с детьми, молодежь, группы пожилых женщин поглощают в них мясные котлетки „хамбургерс", жареную картошку и ядовитого цвета напитки.

Особое ощущение охватывает меня, когда, оглянувшись по сторонам, вижу десятки ртов, сотни пальцев (тонких, толстых, морщинистых, с блестящими ногтями), так по-разному держащих булочку, в которой зажата котлетка. На столах – белые хлопья скомканных бумажных салфеток, надломанные соломинки, торчащие из стаканов. И взгляды – задумчивые, сосредоточенные, пустые, отсутствующие. Питание человека. Как-то раз пришлось мне увидеть дерево, листья которого на моих глазах уничтожались тысячами зеленых гусениц. Их головки качались, тельца слегка изгибались в ритмичном движении пожирания листвы. Подобное чудится мне и в помещении ресторанов. Процесс питания приобретает самодовлеющее значение, отмежевывается от всего остального, и весь ресторан движется жевательным ритмом.

Только дети с полуоткрытыми, мокрыми ртами и крошками на губах блуждающими взглядами водят по стенам и людям. Для них питание – навязываемая родителями необходимость.

РАЗНОЕ

Искусство зиждется на мироощущении, а не на мировоззрении. Мне всегда как-то не по себе становится, когда люди (обычно сами живописью не занимающиеся) говорят о „духовных ценностях", заложенных в искусстве. Для них эти ценности – в значительности сюжета, мастерстве исполнения и т. д. Все это верно, не спорю. Много произведений искусства с несомненными, неоспоримыми духовными ценностями. Но сухо было бы искусство, если бы не было в нем ценностей „недуховных". Беру „недуховность" в кавычки, так как для меня в ней всегда есть элемент какой-то Божьей улыбки,

любви, жизнеутверждающего начала, которое в конце концов восходит к тем же высотам, что и „прямая" духовность.

Больше всего боюсь мистики, трансцендентного, философских глубин в искусстве. Обычно это иллюстрации духовных переживаний, а искусство – никогда не иллюстрация.

В искусстве можно себя даже загипнотизировать на духовность. Тогда совсем беда. Как религиозный фанатик – все дальше от Бога, так и тут – все дальше от искусства.

*

Мы все обладаем некой абстрактной симпатией и антипатией, нам самим не всегда ясной. Бывает, слышишь от женщины: „Я, знаете, ненавижу стулья с гнутыми ножками". А почему? Задумайтесь. Если спросить саму женщину, то она, скорее всего, ответит: „Потому, что не люблю, некрасиво". Но это не ответ. А объяснение – не та абстракция, несозвучная. А вот стул с прямой спинкой и ножками – „Ах, какая прелесть!" Абстракция совпала.

То же самое с красками. „Ненавижу зеленый цвет! Обожаю бежевый". У женщин эти абстракции сильнее выражены, в силу большей животной витальности, очевидно. Эти абстрактные созвучия и несозвучия суть проявления каких-то глубинных, фундаментальных качеств человеческой природы. Настоящий художник умеет их выявить и развить.

*

Споткнулся. Остановился. Оглянулся. Кругом – дома, люди идут, машины едут. Надо всем этим – небо в тучках. Картина.

Пришел домой и долго писал. Без сюжета, без задачи, даже без определенного настроения. Только для того, чтобы понять: что именно я тогда, в тот момент, почувствовал? Ибо я совершенно определенно что-то тогда почувствовал.

Так рождаются образы. Так живопись помогает жить.

*

Самое значительное начертание тела – это перевернутый „игрек", то есть вилка жизни.

„Ах, подайте ножик-вилку,

Я зарежу мою милку!" Эта вилка одновременно и число 3, магическое.

*

Нужно жизненно оскудеть, чтобы „заостриться". Через зубную боль жизни смотришь на мир. Не ноет – не видишь. А как занудит, заноет – пятнами цветистыми проступают образы, сочетания, формы. Неужели у всех так было?

*

Человеческие жизни – как сжатые кулаки, одни крепче, другие сла-

бее. В каждом зажато что-то — цветок, гвоздь, сгусток крови, несколько слезинок. Или нечистоты.

Когда жизнь кончается, кулак разжимается и руки моются.

*

Бывают дни спокойные и дни неспокойные. Окружающий мир видишь тогда по-разному.

В спокойные дни мир более реален, в неспокойные — сюрреален, даже абсурден. Это двоякое ви́дение так же естественно, как день и ночь. Как на ленте кардиограммы бежит между этими точками подскакивающая линия наблюдений. Некоторые из них привожу ниже.

*

Весь органический мир связан между собою. Мы замечаем целый ряд параллелей и сходств между одушевленными и неодушевленными формами. Из этих параллелей самая юмористическая и одновременно самая сюрреальная — это сходство тела человеческого с плодами и овощами.

„Нос картошкой!" И мы смеемся. А гоголевские головы „редькой хвостиком вверх" и „редькой хвостиком вниз"! Список можно составить предлинный. Носы могут быть „сливой", глаза — „вишенками", „изюминками", головы — „тыквой", „огурцом", живот — „арбузом". А фигуры! Грушеобразные, „стручком" и т. д.

Мне всегда казалось, что эти плодоовощные сравнения гораздо таинственнее и художественнее, чем, например, сравнения человека с животным. Большая дистанция создает перспективу, известную абстрактность, которая говорит нам больше, чем полуживотность.

Плоды и овощи „задумчивее", больше „в себе", больше вписаны в художественное пространство и время. Не в этом ли притягательная сила натюрморта?

И не потому ли в современном искусстве человек часто трактуется как натюрморт?

*

Видел раздавленный персик на земле. Какой потрясающий образ физической смерти!

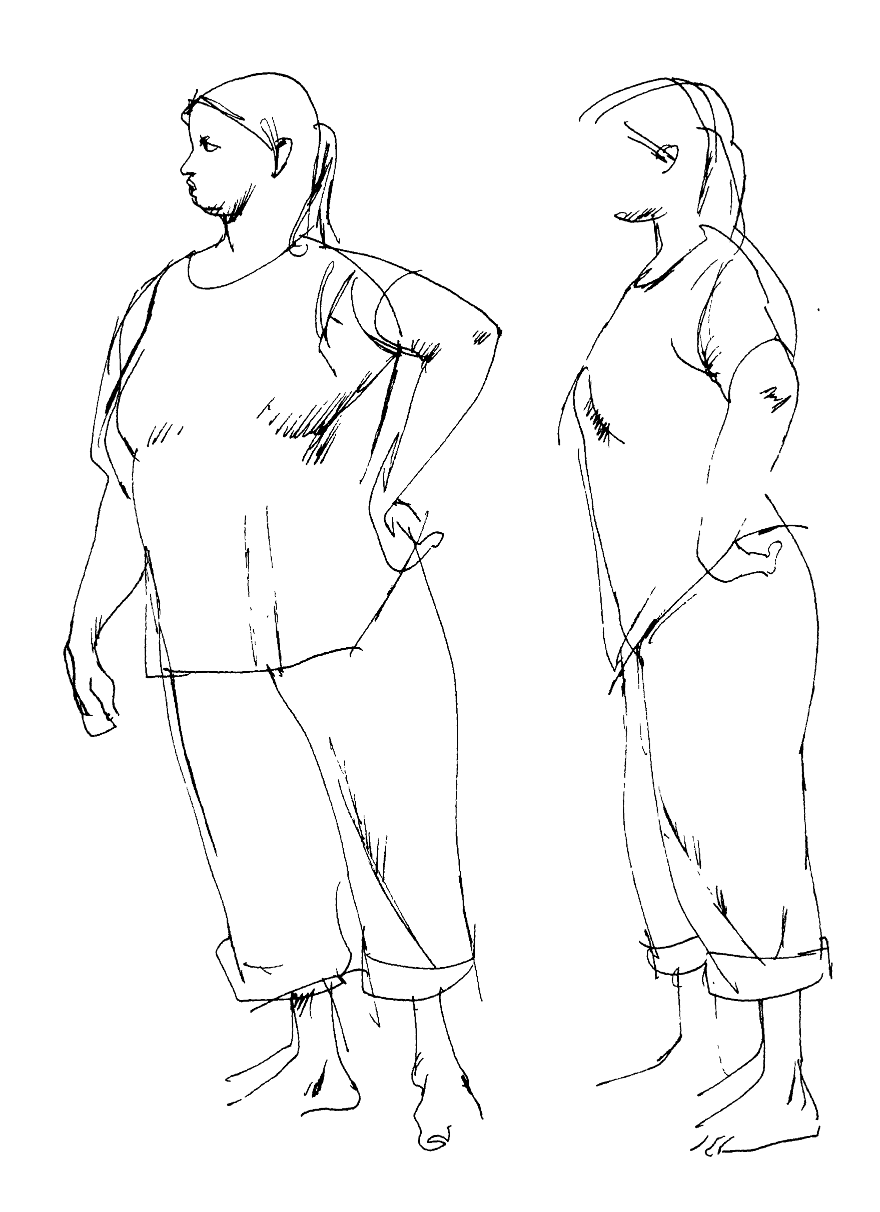
*

Самое порнографическое, мертвенное и жуткое — это два совокупляющихся робота. Рычаги, поршни ходят, что-то шипит, свистит — и капает машинное масло.

*

Иногда, смотря на ребенка в детской коляске, представляю себе, как лицо его вдруг начинает стремительно расти, взрослеть, потом на мгновение останавливается и внезапно морщится, стареет.

Или — идет старик, сухой и корявый.



Улыбнулся – и лицо его разглаживается, розовеет, уменьшается и становится детским.

Вот и вся жизнь, сокращенная до нескольких секунд!

Эти зрительные упражнения делаю для того, чтобы найти какой-то фокус лица, когда человек больше всего на себя похож. Когда-то у Рильке прочел, что человеку дается в жизни несколько лиц. Износится одно – в запасе есть другое. Это обветшает – еще одно имеется. И еще. Но если человек, скверно, внутренне неряшливо живущий, износит все, то остается лишь нелицо, das Ungesicht. Но в нем-то, может быть, и сокрыта разгадка человека. Вот и навожу глаз, как объектив фотоаппарата, заглядывая вперед и назад, – не проступит ли тайна лица-нелица?

ХВАЛА ПОСРЕДСТВЕННОСТИ

Как ее только не ругают!

„Посредственность", – говорят и кривят губы. Но справедливо ли это? Как страшен был бы мир без посредственных людей! Как безумно накалено, напряжено было бы наше существование! Мы вечно ранились бы об острые углы „выпуклых личностей" и „острых умов". Мы всегда ходили бы в тени от „недосягаемых высот человеческого гения" – и это-то везде и на всю жизнь!

А вот, с другой стороны, говорит вам человек:

„Да, хорошая сегодня погодка... А вчера вот дождь был, поди ж ты. А назавтра – кто знает?"

От этого у меня на душе успокоение. Мир укладывается в спокойные, хорошие добрые формы. Наступает порядок и покой.

И тут-то (и только тут-то) и можно разбежаться. Тыл спокоен.

Все рыбы – утробные, из утробы мира – воды. Смотрим на них как на зародышей в спирту и смутно ощущаем наше происхождение.

Поэтому-то витрины рыбных магазинов так притягательны. Толпа зевак глазеет на диковинную рыбину с таинственно мутным глазом и розовым брюшком. С чего бы? А вот с того самого.

АБСТРАКЦИЯ ТЕЛА

Чаша живота приподнята на тонких сваях (ногах) и прикрыта высокой крышкой с ручками (торсом) и шариком наверху (головой).

Другая абстракция тела:

Торс, голова, руки – это растение, цветок, листья. А пол и ноги – корни под землей. Поэтому-то пол темен и таинствен. Преисподнее царство.

Представилось: на согнутых ногах, тряся головой, мычит косноязычно человек и делает какие-то знаки.

Что ему надо? Кто-то догадался и сунул ему карандаш.

И человек улыбнулся, успокоился, сел и стал рисовать – ясно, просто и твердо. Вот жизнь художника.

*

Голые, полуоткрытые животы девушек (между блузкой и джинсами) с пупком – розовой мишенью. Так кажется в спокойные дни. А в неспокойные – пупок, как вытекший глаз слепого. Будто хотели наши внутренности увидеть свет Божий, открыли глаз – и он сразу же вытек, ибо нельзя им лицезреть мир. Это все от жары на нью-йоркских улицах, мысли эти.

*

Убивали ли вы людей? Не на войне, а так? Нет?

А я – убивал. Кистью.

Людей рисованных, но не менее живых в творческом плане. Фигуры в моих композициях рождались уродами, без ноги, без головы. Они натыкались друг на друга как бациллы под микроскопом, в бессмысленном движении. Я их уродовал еще больше, менял их пол и возраст, одевал и раздевал. А потом, после долгих размышлений, то боязливо отворачиваясь от них, то повернувшись дерзко лицом к моим жертвам, уничтожал их кистью. И это было похоже на убийство.

Вот лицо – и вдруг – мазок! Нет глаза, исчезла улыбка! Еще удар кистью. Фигура разорвалась пополам, и только ноги застыли еще в шаге, да рука держит сумку. Еще два мазка – и осталась только тень от ног. Боже, как в Хиросиме!

А чувство потом – скверная усталость и скверное, беспокойное облегчение. Как у преступника, закопавшего труп и знающего, что его не найдут.

Утром у мольберта снова компонуешь фигуры и радуешься новым лицам, новым жизням. Сентиментальность убийцы!

Как надувные детские шарики колышутся и плывут по знойным улицам Нью-Йорка женские зады в разноцветных, туго обтянутых брюках. Праздник округлостей. Грозди ягодиц. Пестрый виноград человечества. А им вслед – теплый ветерок несет запах цветущей липы, бензина и собачьих экскрементов. Нью-Йорк. Вонюче-сладостный город!

*

Сумерки. Сидишь, повеся нос. У ног трется котенок. Погладишь. Сквозь тонкую, теплую шкурку его чувствуются остренькие косточки, под которыми бьется маленькая, беспомощная кошачья жизнишка.

И вдруг, при повороте головы, блеснут зелеными вспышками два глаза-прожектора, две великолепные, великие тайны его звериного существа. Так мгновенно познаешь масштабы жизни.

Случается так и в искусстве, когда в процессе работы вдруг почувствуешь цвет, или линию, или форму. Перед глазами вспыхнет тайна, осветив какую-то не определимую словами сущность окружающего нас мира.

В МЕКСИКЕ

Неправда, что глаза – зеркало души. У Заболоцкого сказано лучше – „как два обмана" выглядят два глаза человеческих.

У индейцев Мексики рисунок глаза почти абстрактен – заостренный по концам овал, мерцающий древним, темным огнем предков. Взгляд совсем не выразителен (в нашем смысле) – прямой и бесстрастный. Как глаз птицы. А за ним – тайна, но тоже не такая, как мы обычно ее представляем. Содержания в ней нет, есть только особое мироощущение, взращенное веками труда и молитв богам.

*

Самое сильное впечатление, получаемое в результате путешествий по разным странам, это – единство земли, человека и искусства. Из земли, из камней и дерева талантом человеческим создаются уникальные образы. Они разнятся, конечно, в охвате и по глубине своей, но всегда выражают сущность этого куска земли нашей. Все тут просто, ясно и красиво, все идет от формы камней, от деревьев и животных, населяющих эту местность. Все вписано в общий план, все ритмично, но и образно. Таково искусство Майя.

А у современных, у „городских"? Здоровый бородач, пьет, жрет, за девками бегает, а пишет тонкие абстракции метафизического уклона! Шизофреник!

*

Цивилизации имеют ритм и жест. Искусство Майя мужественно. Прямые линии, углы, сильные кривые являют нам характер людей твердых и дисциплинированных. И – жестоких. Впрочем, либерализм, позитивизм и материализм тоже практикуют человеческие жертвоприношения, как делали это ацтеки и майя. Имена богов – вот в чем разница. У майя – Кветцалкоатл, Чаак, Кукулкан. У современных людей – человеческое благополучие, равенство и т. д. А народ гибнет. Ох уж эти идеи! С богами-то проще было!

*

Иногда, путешествуя, очень хочется выразиться страшно слащаво и пошло, для себя самого, конечно. Это как бы потихоньку от всех да положить в чай четыре ложечки сахару – чтобы донельзя было сладко. Чтобы продернуло даже. Например, смотря на руины Майя на Юкатане, сам себе сказал: „Руины молчат, приложив палец к губам".

Или: „Они спят, закрыв усталые веки — осыпи камней". Сказал — и поморщился, до того уж пошло, по-мещански вышло. И все же, к стыду своему, тут же себе признался, что-то в этих словах передает ощущение от них.

Так, в живописи, надо иногда взять какой-нибудь совершенно невозможный цвет, малиново-сиропный, земляничный, ядовито-зеленый — а вдруг зазвучит? И бывает — звучит, подлый! Правда — не часто.

Матисс знал эту тайну.

Кустарники и деревья — это густая, зеленая шерсть на теле животной матери нашей — сыры-земли. Правы были наши славянские предки — сыра, сыра земля — материка, мистически сыра, влажна — как на Юкатане в Мексике.

СВОБОДА И КРАСОТА

Тем, кому в детстве приходилось бродить по лесу и вдыхать его сырую прохладу, знакомо, я думаю, то интенсивное ощущение жизни, которое охватывает человека, окруженного массой растительного мира.

Это радостное и задумчивое чувство слагается из разнообразнейших запахов, шорохов и зрительных заметок, не переходящих в определенные мысли и заключения (да и какие же заключения могут быть у ребенка?). Ему знакома только жизнь и непонятна смерть. Но иногда, находя на пути полусгнившее крылышко птицы или кость зверька, он ощущает — не страх, конечно, но предчувствие временности всего живущего. И от этого сразу же еще сильнее и радостнее дышится, и хруст веток под ногами подтверждает силу его жизни.

Эти картинки детства всплывают в моей памяти, когда я задумываюсь о связи свободы и красоты.

В разговоре с одним недавно прибывшим на Запад русским художником, сравнивая творческую жизнь под властью диктатуры и в условиях свободы, я употребил выражение „зоопарк" и „лес".

Зоопарк дает клетку, уход, обеспеченность питанием и даже, в модернизированных условиях, имитацию природы — скалы, поляну, где можно побегать. Но вокруг ров с водой и сетки.

Если ты — лев, то тебе причитается столько-то килограммов мяса в день. Если заяц — тебе морковка. Обезьяне — трапеция и банан в лапу. И звери живут.

А „лес", „заросли свободы"? Шорохи, запахи и крики, гниющее крылышко кем-то убитой птицы, кость кем-то съеденного зверька. Эти останки среди пышной зелени суть знаки жизни, символы жестокой свободы.

Зверь в лесу и преследователь и гонимый. Он живет настороже, защищаясь клыками, когтями и шкурой, раскраска которой скрывает его от врагов. И поэтому-то шкура — носительница всей живот-

ной красоты, всех узоров, пятен, полос и расцветок. Ее краски и линии прекрасны, ибо выработались в погоне и бегстве, в миллионах смертей и рождений в жестоком мире, не прощающем слабости и неумения. Красота идет звериной тропой. Выживают сильнейшие. И они же – красивейшие.

Какая страшная мысль! Но это именно так. „Вы хотите страданья?" – спросил Дикаря Вершитель судеб в „Смелом, новом мире" Олдоса Хаксли. „Да, так как страдания дают глубину чувств", – ответил Дикарь. И – добавлю от себя – красоту.

А в зоопарке тихо. Животные прилегли, устав от бессмысленной жизни. Только какой-то неспокойный зверь все ходит и ходит, все тискает мохнатую морду между железных прутьев.

Это свобода его зовет – и красота.

ГЕНРИ

Познакомился я с ним в одном художественном ателье. Звали его Генри. Он был толст, щекаст и лыс – гигантский младенец лет 50-ти с небольшим.

По профессии Генри был шрифтовиком. Прошел почти год в совместной работе. Я узнал, что Генри холост, живет с овдовевшей матерью 80 лет, не пьет, не курит, консервативен во взглядах, скуповат, осторожно играет на бирже и, пожалуй, во всех отношениях человек довольно посредственный.

Но однажды я узнал, что у Генри имеется тайная страсть, а именно – литература! В течение многих лет он, оказывается, занимался на заочных курсах по отделу „литература".

Старательно строил завязку, развивал действие, шлифовал язык и периодически посылал свои произведения в разные крупные литературные журналы. А отказы в любезной письменной форме (только они и были) хранил на память. Кажется, их у него было свыше ста. Ни одного рассказа я не читал, но главную движущую пружину, главный нерв его творчества мне удалось понять.

„Вот, знаете, встретил я в магазине человека, брат которого – какое совпадение! – знал хорошо моего отца", – сказал мне как-то Генри.

В другой раз встреча была с дамой, которая – какое совпадение – жила в свое время на той же улице, что и его родители.

Или же: „Читал сегодня в газете про большой пожар на такой-то улице, а это ведь – какое совпадение – в одном квартале от того ателье, где я работал в 1948 году".

Я стал следить и обнаружил, что жизнь Генри оживлялась совпадениями. Они были связующей нитью, живой водой, смыслом и надеждой его лишенной событий жизни. И в коротких своих рассказах

он, конечно, старался поведать читателю, что жизнь полна именно совпадений. Они и придают ей столь необходимый интерес.

Поскольку совпадения все черпались из жизни самого Генри, неуспех рассказов был более чем понятен.

И все же, с легкой руки Генри, термин „совпадение" привязался с тех пор ко мне и не отстает. Нет-нет, да и поймаешь себя на том, что видишь тут или там – какое-то совпадение! Даже злиться одно время стал на себя – что за привязчивая штука! Но потом вдруг озарило – Генри был прав! Совпадение есть необходимость – не в жизни, может быть, но в творчестве.

Форма совпала с содержанием!

Исполнение совпало с замыслом!

Каково!

Стоя перед мольбертом, ехидно сам себя спрашиваю: „Что, совпадает?"

О РИСУНКЕ

Много лет назад в воронежский художественный кружок при доме пионеров ходил мальчик Саша, длинный, неуклюжий, застенчивый. Было ему, как и всем нам, лет 12–13. Над ним слегка подсмеивались, и не только из-за его неуклюжести. В его рисунках, очень, кстати, талантливых, все люди были такие же, как и он сам, – длинные, нескладные, не стоящие твердо на земле, а наклонившиеся под разными углами в состоянии застывшего неравновесия.

„Это Сашка себя рисует", – хихикали мы. И это было верно. Мы все себя рисуем. Рисунок – это почерк. Так же, как и по почерку, мы можем узнать по рисунку характер, внутреннее содержание человека.

Если наш письменный почерк выработался в связи с дисциплиной написания букв, то почерк в рисунке вырабатывается в результате дисциплины внешнего образа – предмета, фигуры, пейзажа.

Мы видим здесь известный дуализм искусства, два его полюса. Они те же, что и в жизни – свобода и закон, темперамент и дисциплина. Темпераменту так же нужна дисциплина, как свободе – закон.

Дисциплина действует как необходимая составная часть, присутствие которой возбуждает, заставляет бродить, отталкиваться. И когда человек много рисует, то внутренний ритм его в сочетании с дисциплиной „утрясывает" наблюдения, пропорции, создает истинный почерк, такой же непонятный и закрытый для непосвященных, как и простой письменный почерк. И такой же восхитительно-открытый для людей, любящих искусство.

РУССКИЙ ПЕЙЗАЖ

В газете „Нью-Йорк таймс" появилась в свое время статья критика Хилтона Кремера под заголовком „Пейзаж – это преобладание замысла над природой".

„Мы всегда испытываем некоторый шок, – писал он, – когда узнаем, что так называемая природа не является девственным, неизменным фактом вселенной, а во многих отношениях представляет собой человеческий вымысел.

Констэбл, работая над живописным решением облаков, создавал идеал своей эпохи. Даже самое яростное отрицание человеческими руками созданного мира есть в конце концов выражение именно этого мира!

Чем больше мы ищем спасения в природе, тем больше мы включаемся в мир наших общественных представлений о нем".

Продолжаю от себя мысль Кремера. Форма и содержание неотделимы друг от друга. Мы совершенно неправильно говорим о каком-нибудь произведении – „хорошо по форме, но не глубоко по содержанию". Это – абсурд. Если хорошая форма – глубоко и содержание. Если глубоко содержание – для него находится художественная форма.

Узкое, слабое содержание *не может* иметь интересной формы. Так оно и есть в русском пейзаже. Основной его мотив – лиричность, грусть, уют. Гамма ограничена. А как широка она в русской литературе! Один Гоголь чего стоит – тут и добрейший юмор, и символика, и сюрреализм, и яркое бытописание, и экзистенциализм, и антигерой.

Поэтому-то и форма в русском пейзаже мало интересна, мало выразительна. В вечерних звонах, в зеленых шумах, на московских двориках дремлет русская пейзажная живопись, отражая способность русского человека к пассивному наслаждению. Русский пейзаж выразил наиболее женственную сторону русской души. Жаль. Русская душа гораздо шире.

*

Каждый по-своему с ума сходит. Согласно той же комической логике, по которой сапожник напивается в стельку, столяр – в доску и т. д., художник сходит с ума во что-то. Минутки сумасшествия бывают, я думаю, у каждого художника. Возможно, это просто игра воображения, просто силы рвутся наружу. Как у ребенка, которому нужно что-то про себя бормотать, делать самому себе рожи, выдумывать страхи, пугаться и преодолевать их. Может быть, надо уяснять себе, как именно сходишь с ума, а также замечать, как сумасшествуют другие. Тогда понятнее станет, что к чему в собственном творческом процессе. Мне пришло в голову записать несколько таких „ми-

нуток сумасшествия" и прибавить к ним разные мысли, неожиданно прицепляющиеся к сознанию – как репейник, колючий и ненужный.

ПОИСКИ ФОРМЫ

Бывает так: устанешь, приляжешь на диван, свесив ногу, закроешь локтем глаза и скажешь себе: „Все равно. Наплевать. Ну и пусть". И с облегчением вздохнешь. Но в этот самый момент сам прекрасно знаешь, что это равнодушие есть не что иное, как старый, проверенный трюк, творческая уловочка. Это – как бы разравниваешь песочек на площадке, чтобы не было следов, камушков, веточек. Когда все чисто убрано, ждешь с наигранным равнодушием, но и любопытством начала „представления". Первые минуты – ничего. А затем появляется Форма.

Какая она – круглая, угловатая, твердая, воздушная, – не знаешь. Потом выяснится. Главное в том, что форма моментально вызывает двоякое чувство – желание ласки и потребность насилия. Почему – судить не берусь. Но это – фундаментальнейшая истина. Поколения и поколения живописцев и скульпторов познавали форму путем ласки и насилия. Все „измы" искусства коренятся в этом, и вопрос только в том, что преобладает. И, конечно, каков подход и каков характер действия.

„Пойду", – говоришь себе и идешь на форму, как мужик с рогатиной на медведя. Ткнул. Плохо. Назад. Форма забрасывается второй раз, как мячик в воздух – и метнешь в нее. Промах. Но что-то медленно летит вниз, как птичье перышко. Опять не то.

„А не плеснуть ли в нее?" И плещешь кислотой своего воображения. Шипит, подлая, и съеживается. Беда. Начинаешь хождения по кругу, метания, коленопреклонения, пинки, объятия, удары, пока, устав, не ляжешь на песочек. В углу площадки, в тени, замечаешь вдруг ребенка. Сидя на корточках, склонив голову, он строит песочную горку, но песок с верхушки осыпается и горка не растет. „Не выйдет так, детка", – говоришь ему.

„А пошел ты к ...", – хрипло отвечает детка и поворачивает свое остервенелое, одичавшее лицо взрослого художника. Отшатываешься. „Тут художник вздрогнул и проснулся". Можно было бы закончить. Но дело все в том, что это не сон, а явь. Все так и было. И вот доказательства: исписанное полотно на мольберте, кисти, выдавленные тюбики краски и тряпка, упавшая на пол, – следы боя, игры, ласки и насилия над формой.

*

Сидел и рисовал. Получалось плохо. Вырвал лист из блокнота, скомкал, бросил в корзину и задумался, желая дать себе передышку. Про-

шло, может быть, полминуты, и тогда тихо, едва внятно, послышался из корзины сухой, осторожный шорох.

„Мыши!" – подумал сразу. Но откуда им? Прислушался. Все тихо. Потом, через короткую паузу, снова двинулось что-то. Что? И вдруг осенило – да это ведь скомканная бумага в корзине распрямляется! Как просто и прозаично! Улыбнулся сам себе. Да, есть какая-то в ней, бумаге, жизнь. Не хочет быть скомканной, смятой, тянется к своей чистоте, к прямоте, к девственности неисчирканного листа. К первозданности, иными словами. Даже бумага, даже бумага!

*

Ночью – кошмар. Приснилась прямая линия! Вскочил весь в поту, и сердце бьется. Босым ногам холодно на гладком полу. Посидев минуту-другую на краю постели, прилег снова, закутавшись в неостывшее еще одеяло. Снова прямая линия! Не знаю уж, во сне или наяву, но схватил ее, изогнул в бараний рог и с отвращением, как змею, бросил на пол. Она полежала секунду-другую и стала выпрямляться. „Что бы это значило?" – ломаю себе голову.

Это, господа, борьба с формой идет. И день и ночь. Это – болезни искусства, колющие боли и недомогания. И не то еще бывает!

В духоте ночи, в тяжелой тишине влажного утра, в шуме вонючего дня все только об одном и думаю – о сладости неторопливой свободы, когда каждый штрих пера или мазок кисти ложится логически, изнутри и выражает задуманное и почувствованное.

А то ведь как живу? В суете, в рывках, в упрямом через силу делании. Вот и результаты: замученные, напряженные фигуры. Но, может быть, так и надо? Может быть, все это через-силу-делание и есть смысл жизни? Бежит человек к цели, задыхается, хрипит. Остановился на минутку, чтобы перевести дух. А ему говорят: „Да вы уже давно цель свою пробежали!"

„То есть как?"

„А так. Не заметили. Сейчас впустую бежите".

„Но как же это..."

„А вы что думали, вам финиш с оркестром и фотографами устроят?"

„Но зачем же вы мне не сказали, что я уже цель свою пробежал?"

„А вот если бы не остановились и вообще не думали бы о цели, то и хорошо все было бы".

Встал, вздохнул и потрусил дальше человек. Но вот снова появилось второе дыхание, поднажал, побежал быстрее.

Сзади смеются: „Ишь пошел, дурак!"

„Смейтесь, сволочи! Все равно бегу, с целью или без цели!"

*

Видел: идет человек по улице весь в мыслях. Потом остановился, пощупал карман и... паника! Хватает карманы слева, сверху – ко-

шелек потерял! Сразу повернулся назад, пробежал несколько шагов – нет, не туда! „Где же это я мог?" – мучительно спрашивает себя.

Вот так и у меня: пишу, тружусь, компоную... и вдруг – батюшки, да оно ведь плохо! Я и так и сяк, переписываю, ломаю – нет, не выходит! Смотрю на старые свои работы, года два назад сделанные, и вижу, что тогда работал правильнее. Я – назад. Но поздно. „Где же это я, когда же это я свихнулся?" И подлый липкий страх проступает, как пот. Потом слегка успокаиваюсь. Ведь и человек, потерявший кошелек, знает, что дома у него в ящичке еще двадцатка лежит. На нее можно необходимое купить. Но – с осторожностью. Вспоминаю и я, что и у меня „двадцатка" еще есть (то есть навыки, опыт, какое-то умение). На них можно осторожно что-то восстановить. Но эта проклятая художественная бедность, это постоянное разорение, утеря, растрачивание чего-то! Не усмотрел, не углядел! Ведь всю жизнь так маешься!

ГРУСТЬ

Был у меня приятель, с которым велись иногда „мужские разговоры". Оба мы были тогда студентами. Рассказывая об одном своем увлечении, приятель сказал: „Ты понимаешь, в тот момент, для того чтобы быть с нею, я готов был бросить университет, родителей, все мои моральные обязательства – ну, все на свете! У тебя, конечно, бывали такие моменты?"

„Нет", – ответил я.

„Ну, тогда ты не любил!"

Меня это кольнуло.

„Не думаю, что я когда-либо бросил бы искусство ради женщины!"

„Тогда ты вообще не способен любить", – сказал мой друг.

И я моментально обиделся. Подумав, стал ему доказывать, что та любовь, о которой он говорит, не любовь, а патология и безхарактерность.

„Сухарь ты!"

„А ты – тряпка, бабник!"

Мы, конечно не поссорились, но каждый остался при своем мнении.

Разговор этот как-то запал в мою душу и периодически при разных обстоятельствах вспоминался и переживался. Какая-то нотка сомнения – „а может быть, надо все-таки быть способным все ставить на карту?" – осталась.

Много лет спустя, в беседе с одной женщиной зашел разговор о темпераменте человеческом и о способности людей к стопроцентному наполнению. „Вот есть люди, которые все переживают сполна, которые отдаются чувству, идее, цели целиком, без всяких „но", без оглядки", – говорила она.

„Это все очень хорошо, — возразил я, — но дело-то все в том, чем человек наполняется!"

„Нет, дело не в этом, а просто в способности наполнения! Эта способность далеко не всем дана. Есть люди, которые не могут до конца наполниться, как бы они ни старались. И это плохо".

„Вы хотите сказать, что способность полного наполнения есть плюс?"

„Конечно".

„Даже если человек наполняется ерундой какой-нибудь?"

„Вы нарочно сводите разговор к абсурду и не хотите меня понять!"

Действительно, я не хотел понимать. Всякие примеры приводил. Вот, скажем, свобода. Хороша она или нет? Ответ, кажется, простой — свобода не имеет ни плюса, ни минуса, она лишь состояние, позволяющее хороший или дурной выбор. То же с полнотой наполнения. Ведь это так ясно!

„Но ведь без свободы нельзя сделать выбор! А без способности наполнения нельзя наполниться хорошим!"

„Да, конечно..." — признал я и с оговорками должен был согласиться. И все же, когда я слышу о человеке, что он „целиком отдает себя" какому-то делу, а какому именно — не говорится, я невольно представляю себе человека ограниченного, даже инфантильного. Ребенок, играя в кубики, тоже отдает „всего себя" и ничего кругом не видит. А когда с умилением восклицают — „он свободолюбив!", то я почти уверен, что индивидуум этот — эгоцентрик и непоседа.

Но ведь должно же быть какое-то состояние человеческое, позволяющее эту самую силу наполнения и исключающее однобокость, слепоту и хватание через край! Ответ в конце концов нашелся. Мне вспомнилась как-то одна фраза, не знаю, кем и когда сказанная: „Грусть потому так любима поэтами, что она — самое сложное, многогранное чувство с бесконечным количеством оттенков". Подумал — а и верно! Грусть, действительно, всеобъемлюща и заключает в себе самые крайности — надежду и безысходность, печаль и радость. Грусть созерцательна. Грусть — это синтез, сумма всех переживаний. Причем грусть эта совсем не разочарование в жизни, нет. Грусть — это творческое раздумье, охватывающее все чувства человеческие, все законы и понятия времени, пространства и прочего. И вот тут-то я и понял — именно в грусти получает человек стопроцентное наполнение, не попадаясь на удочку страстей, идей и прочего!

Грустный человек может и плакать, и тихо радоваться, может быть совершенно пассивен и может углубленно творить. Грустный человек не кинется, как ошалелый, к бабе, не полезет на баррикады, не пропадет в картежной игре, не займется умерщвлением плоти. Все страсти и радости слишком динамичны и однобоки, одна лишь грусть умна, спокойна и творчески стопроцентно наполнена. В грусти не ставишь на карту университет или моральные обязательства. Грусти творчески посвящаешь себя.

„Ах, как это хорошо и понятно", — сказал сам себе и пошел в ванную, чтобы символически умыть себе лицо. Холодная вода приятно освежила. Утираясь мохнатым полотенцем, взглянул на себя в зер-

кало – и сердце екнуло! Что за рожа! Что за дикий взгляд (не грустный, а именно дикий, выпученный, ошалелый)! – Неужели опять ошибся?

ДРЕВНИЙ ЕГИПТЯНИН

Это было мое первое лето в душном, жарком Нью-Йорке. Вряд ли смог бы я уехать куда-нибудь в отпуск, если бы один доброй души человек не предложил моему другу и мне отдохнуть две недели в его загородном домике. Мы, конечно, с радостью согласились.

Ехать было около часу. Мы оказались по другую сторону реки Гудзон и не без некоторого труда нашли среди густой зелени тропинку, ведущую к домику нашего благодетеля. Он, кстати, предупредил нас, что в домике живет один русский беженец, работающий на соседней ферме. Днем его нет дома, но он предупрежден о нашем прибытии.

Домик оказался довольно поместительным, с четырьмя маленькими комнатами, в одной из которых жил этот беженец. Под вечер мы с ним познакомились. Звали его Павел Иванович, был он родом откуда-то с юга России, лет на вид сорока пяти. Ничего особенно примечательного в нем не было, разве что обращала внимание некоторая поспешность в движениях и быстрый, внимательный взгляд.

Мы зажили тихо и мирно. По вечерам говорили о погоде, Америке, о местных нравах. Павел Иванович обратил, конечно, внимание на то, что мы пишем этюды.

„Вы, значит, художники... Так. Вот, знаете, я вам что-то покажу. Пойдемте!” В своей комнатке он подошел к полке, на которой лежало много свернутых в трубку листов бумаги, порылся и достал несколько.

„Вот, смотрите”, – развернул он один лист. Мы увидели большой, раскрашенный акварелью план. В центре – находилась церковь, нарисованная как бы лежащей на боку, а от нее лучами расходились улицы. „Это, видите ли деревня, идеальная деревня. Вот храм Божий посерединке, а вокруг хаты. А здесь, глядите, – кладбище. Вот”. И действительно, справа на бумаге было аккуратнейшим образом вычерчено кладбище. Каждая могилка изображена была в виде маленького прямоугольника с крестом в изголовье и украшена маленькими цветочками.

„Вот смотрите, – сказал Павел Иванович, – вот здесь – это могилки младенцев невинных и цветочки-то веселенькие все. А тут – могилы убиенных и замученных. А здесь – просто честных православных христиан, по правде Божеской живших. Ну, а здесь... – и голос Павла Ивановича приобрел, как мне показалось, оттенок гадливости, – тут самоубийцы лежат, с осиновым колом”.

Оказалось, что Павел Иванович был не только глубоко верующим человеком, но мечтал в свое время стать деревенским проповедником.

Громадная потребность духовной стройности как в вере, так и в жизни, руководила им. Планов деревень с церковью и кладбищем он нарисовал множество, с любовью и терпением, видимо, наслаждаясь самим процессом творения, как и следует истинному художнику.

Поразили меня, конечно, именно эти разрисованные кладбища, эта ориентация на смерть и на правильное устройство после нее. „Да ведь он – древний египтянин в душе", – подумалось мне.

Узнал я, что где-то в России остались у него жена, сын и дочь. Он страшно без них скучал, подсчитывал, сколько сыну и дочери теперь годочков, и покупал им одежду на вырост. „Вот этот костюмчик Ване моему сейчас, пожалуй, и велик, но через год в самый раз будет", – говорил он. В этой бессмысленной, но трогательной покупке чудился мне тот же древнеегипетский дух, то же снаряжение несущих в теле на дальнейшую жизнь, где все пригодится. Отпуск наш был слишком коротким, чтобы ближе познакомиться с этим человеком. Да, может быть, и узнавать-то про него больше и нечего было. Все устремления, вся вера и философия Павла Ивановича, как и его планы, укладывались на одном листе бумаги, стройно, аккуратно, с наивной простотой. Но такой уж ли наивной?

УЗНАВАНИЕ

Люди всегда радуются, когда что-то узнают.

„Смотри, там идет человек с бородой. А я с ним ехал вчера в одном вагоне!"

„Видишь это облако? Правда, на человеческую голову в кудрях похоже?" Узнавание – один из магнитов искусства. Когда что-то узнал, ты уже не один, ты – в окружении знакомых, понятных и близких вещей. От этого веселее и спокойнее на душе. Реализм в живописи околдовывает многих людей именно этой магией знакомого. А Нереализм отталкивает и пугает.

„Это что же такое тут нарисовано? Ничего не разобрать! Насмешка какая-то!" Человек возмущен, потому что покой его нарушен незнакомым. Так дикарь пугается незнакомого ему шума и хватается за дубину.

Другие же люди тянутся к необычному. Необычное – другая колдовская сила, заложенная в искусстве. Точно так же, как человек оборачивается и смотрит вслед прошедшей красавице или уроду, зритель останавливается перед незнакомым на полотне.

„Странная какая-то картина. Интересно, что тут хотел художник изобразить?"

Так мы и живем, узнавая и не узнавая вокруг себя, радуясь и любопытствуя. Большое произведение искусства всегда заключает в себе эти два элемента – знакомое и незнакомое, страшно близкое и до самой мельчайшей детали понятное – и ни на что не похожее.



ПЛЯЖ

Чувствительными ступнями осторожно касаясь горячей гальки пляжа, пробираюсь к воде. По пути обхожу распластанные тела купальщиков. Блестят от жирных кремов плечи, руки, ляжки, лоснятся спины, розовеют полуобнаженные ягодицы. Все тела, кажется мне, как бы сервированы в ярких купальных костюмах на белесых подстилках и полотенцах, с мелким разноцветным гарниром снятых одежд, сумок и кульков. Приглушенные звуки радио и шум прибоя нагоняют дрему, и тела почти недвижимы в горячей истоме. Изредка вскинется рука, согнется в колене нога, медленно перевернется тело.

Если забыть на минуту, что все лежащие на песке – индивидуальности с личными жизнями и судьбами, и представить их себе как некое стадо странных, розовато-бронзовых, мягких и теплых существ, осевших около питающей их стихии – воды, то понятной становится вся история эволюции, от амебы, рыбы и земноводных до этих втиснутых в яркие купальники округлостей, наделенных волосатой шишкой – головой. В ней – вся сложность психики.

А тело на песке – та же живность, что и другие твари, на песке у воды греющиеся.

Поучительное, экзистенциальное зрелище – пляж.

МОЛЬБА

Вопию, ибо суха живопись моя! Рыдаю, ибо жесток рисунок мой! Простираюсь ниц, ибо тяжелы композиции мои!

„Перед кем вы все это делаете, дорогой мой?"

„Перед хранителями естества искусства".

„А не смешно ли?"

„Нет. Это всегда надо делать. Это то же самое, что говорить с травой, беседовать с деревьями. Многие люди разговаривают с животными, рассказывают им свои беды, нужды. Будь у меня кот или попугай, я бы и их привлек. Но живу один. А „там где-то", в величии и славе, обретенными тяжелым трудом и творческими муками, находятся они, мученики искусства! Как живая картина в облаках – вот старец, согбенный перед мольбертом, вот безумец, судорожно хватающий блокнот, и т. д.".

„Да вы псих, дорогой!"

Радостно соглашаюсь.

ЖИВОПИСЬ

Кистью сделав контур, берешь тени цветом. Втираешь в подмышки, круглишь ляжки, всаживаешь в глазные впадины. А потом обволакиваешь фигуру, как легкой свежей простыней – легким прозрачным фоном. И только белые куски полотна светятся слепыми пятнами. Тогда на них кладешь телесный цвет: малокровную розоватость с зеленым холодком, потную желтизну и легкую золотистость загара. Коленки делаешь сизыми и глупыми, а красноватые пятки – липко лоснящимися.

„Вот гад-сладострастник, всю свою картину ощупывает и обнюхивает!"

„Да вы, глупые, это не так понимаете! В цвете все соединяется – и запахи, и шумы, и биение сердца, и обрывки воспоминаний, сбывшееся и несбывшееся! И не только своей жизни, но и представление себе чужих жизней, чужих состояний и судеб! Тогда только и получает цвет жизнь и смысл".

ОГНИ

Когда по вечерам вспыхивают, гаснут и снова вспыхивают световые рекламы, город становится мошенником, лукаво подмигивающим прохожим. Идешь – и подмигнул тебе ресторан. Прошел пять шагов, обернулся – мигает снова. Ускоряешь шаг, почти бежишь. Стал, обернулся – и снова лукавым красным взглядом прищурилась, затем вспышкой раскрыла зрачки и сразу же снова, как ни в чем не бывало зажмурилась хитрая вывеска-реклама.

„Манит, подлюга!"

У людей неуравновешенных так возникают идеи преступлений. Или желание покончить с собой.

Но сделаешь усилие, прошепчешь из псалма – „Возвесели, Господи, душу раба Твоего" – и мягче станут вспышки неоновых зрачков, успокоительны интервалы тьмы и радостным покажется прерывистый бег разноцветных огней города.

ВОЛОС

Жара в Нью-Йорке. Небо сизое, воздух душный. Парит. Вывесившись из окна, смотрю вниз на улицу.

Есть что-то таинственно бессмысленное в движениях фигурок пешеходов. Куда идут? Чего остановились? Зачем переходят улицу? Подумал: а не пойти ли самому? Собрался, вышел. От жары асфальт мягок под ногами, пышет жаром. Мимо идут женщины, колыхаясь в бедрах. Птичьи голоса. Шумными росчерками проскальзывают машины.

Почувствовал в себе какое-то радостное чувство, почти осязание жизни. Ведь жизнь — это когда тепло, влажно. Из этого всего мы и вышли — от амебы и так далее. В жаркие дни как-то обостряется зрение, слух, обоняние, замечаешь всякие дурацкие детали. (Дурацкие ли?)

Прошли молодые, волосатые люди, а за ними седой старичок. Блестит лысина, а в разрезе рубашки — белая тощая грудь покрыта седой, всклокоченной шерстью. Волос человеческий — как кустарник, как трава в поле. То густо, то реденько, то выгорела, то к телу-земле прибита. То вытоптана жизнью. А некоторые люди заросли шерстью как сорняком, расцвели прыщами, потрескались от жары, замшивели.

Тело — это ландшафт, лужайки и заросли, бугры, овраги и щели. Все надо принимать, с серьезным любопытством и уважением регистрировать в памяти. Именно это серьезное любопытство и обогащает память и создает близость ко всему живущему.

ВЛАСТЬ

Человеку присуще желание быть гигантом. Основано оно на идее власти. В детские годы мы смотрели на муравейник, удивлялись муравьиной суете и толчее и экспериментировали: бросали на муравьиную дорогу палочку и наслаждались, глядя на переполох маленьких существ, на их попытки преодолеть неизвестно откуда появившееся препятствие.

Из этого в сущности пошлого наслаждения собственным всемогуществом может при правильном развитии создаться творческое ощущение природы и всего живого мира.

У художника бывает двойное ощущение — величия и бескрайности окружающего мира и одновременно его миниатюрности и подвластности его перу или кисти. Уменьшение природы до размера рисунка или полотна есть практика идеи власти.

РАЗНОЕ

На нашей улице чинили мостовую. Землечерпалки тарахтели и скрежетали целый день. Наблюдая за их неуклюжими, но верными движениями, я живо представлял себе муравьев, кузнечиков и прочих ногастых и членистых насекомых, переворачивающих или тащащих какой-нибудь огромный груз их травяных джунглей. Полуосмысленная таинственность движений, так отличающая насекомых и дорожные машины — от ловкой, хитрой хватки мохнатого млекопитающего — и человека.

*

Почему художники одержимы искусством? Почему стремятся к мольберту, к полотну, как юноши на свиданье, одурев, забыв все остальное? Да потому, что искусство, как и любовь, создает особую, сугубо личную, интимную связь с окружающим миром, связь, настолько сильную, настолько идущую изнутри, что все остальное переживается сквозь какую-то любовную пелену.

Так же как у влюбленных есть свой мир, свои, только им понятные шутки, шалости, странности и извращения, так и у художника существует свой язык, свои слова любви, свои прикосновения.

И еще: в отношениях двух людей всегда присутствуют два ограничения — свое собственное и другого человека. В искусстве же ограничение одно — лимиты моего понимания и моих способностей. Все недоразумения, все ссоры с окружающим миром, неумение к нему подойти — все это вина художника. Но на каждый правильный штрих, на каждую правильную догадку или находку природа отвечает „улыбкой любви", то есть на полотне что-то получается.

*

Не люблю людей, у которых „страсть к правде". И не только потому, что они обычно лишены воображения. Страсть к правде есть момент разоблачающий, аналитический. А искусство всегда синтез, создание, представление. „Искусство есть ложь, которая помогает познать истину", — сказал Пикассо. То есть в искусстве без лжи ничего не создать. А тут суют люди страсть к правде. Не подходит никак.

*

Какие странные бывают ассоциации! Ехал как-то раз на машине по одной из крупных автострад и остановился у заставы, чтобы заплатить причитающийся с меня четвертак. Передо мной несколько машин — и все та же повторяющаяся картина: высовывается рука автомобилиста с монетой, а из окна будки протягивается рука контролера. На какую-то долю секунды они соприкасаются, монета получена — и обе руки втягиваются каждая в свой панцирь. И так раз за разом. Что это

мне напоминает? Подумал – да ведь это рука Творца, касающаяся руки Адама, палец к пальцу, Микеланджело! Сикстинская капелла! Какая горькая современная пародия! Не дух жизни передается этим прикосновением, а плата за право включиться в циркуляцию венознобензинной крови нашего „общества на колесах".

*

Самым страшным наказанием человеку было бы бессмертие. Только представить себе, что все жизненные переживания, все радости, удовольствия, огорчения и страдания тянулись бы бесконечно! И все люди, все отношения с ними все больше и больше нагромождались, пока человек не стал бы вопить, как зажатый в толпе, не стал бы задыхаться от обилия отношений и переживаний! Страшно подумать!

„Но, голубчик, если бы Бог дал человеку бессмертие, то Он и силы бы дал для жизни бесконечной!"

„А вы так в этом уверены? А что, если Бог накажет человека бессмертием?"

„Уже давно наказал – ведь род человеческий не вымирает. Но и спасение дано. Знаете какое?"

„Ох, знаю. Творчество".



Пейзаж лица

Совершенно неправильно утверждение, будто „глаза – зеркало души". В глазах отражаются только эмоции. Глаза – как не закрытые шторами окна дома через улицу. Они могут быть освещены (ярко или слабо) или темны. Движутся в них какие-то люди, делающие что-то простое и им нужное, но нам кажущееся таинственным и интригующим. Так и глаза человека. В них видно не больше, чем в окно, если смотреть издали.

Не то – губы, нос, уши. Они, и только они выявляют человека и делают это даже против его воли. Конечно, губы могут расплыться в широчайшую, но показную улыбку, а нос можно нарочито морщить и даже посапывать им, выражая искусственный плач. Но это внешняя гимнастика.

Когда же у человека лицо „не занято", когда он „в себе", то губы и нос, их магическое взаимодействие, столь знакомое художнику, создают бесконечное количество постоянных, фундаментальных (а не временных) выражений лица. Например, морщины от носа и от уголков рта, эти „линии жизни" лица, почти встречающиеся, но проходящие мимо, только слегка заменив друг друга. Или угол носа по отношению к углу рта. Или ноздри – сжатые, или узковытянутые, или широкие, трепетно-нервные. Все это рассказывает опытному наблюдателю о радостях, разочарованиях и горестях человека.

У женщин это виднее, чем у мужчин. Уголки рта, подобранность, или расслабленность нижней губы, морщинки на верхней – все читаешь, как книгу.

„А уши-то при чем?" – могут спросить.

Уши, господа, – это часовые, стоящие под кровлей волос. Они, конечно, не меняют выражения. Но зато как они стоят! Одни – откинувшись назад, заострившись, другие прямо и крепко, третьи, загнувшись барашком или с выгибом наружу. А мочка или мягка и свободно кругла, или притянута силой к коже. Все это расшифровывается и складывается в пейзаж лица.

Лепота

Как в области искусства, так и в оценке формы жизни вообще, слово „красота”, несомненно, является одним из самых важных, коренных понятий.

Настолько неразрывно связано ощущение красоты с потребностью человека воспроизводить видимое и воображаемое, что все искусство можно назвать, употребив весьма избитую фразу, поисками красоты. Красоты как чего-то всеобъемлющего, всеоправдывающего и даже спасающего.

Следует, конечно, прибавить, что понятие „красота” – настолько обширное, что попытка перечислить все то, что человек считал и считает красивым (и почему считает), неизбежно завела бы нас в „дебри философии”.

Тем не менее, есть один, и может быть, даже единственный, способ избежать „дебрей” и все же определить красоту.

Для этого надо вспомнить следующее: несмотря на то, что в нашем современном языке мы пользуемся словами, первоначальный смысл которых или утерян, или в значительной степени изменен, слова эти являются все же неотъемлемой частью нашего исторического духовного становления, и в подсознании нашем мы несем какую-то часть первоначального ощущения наших предков, создавших определенное слово для того или иного понятия или качества.

Особенно интересно поэтому остановиться на том слове, которое человек создал для обозначения наивысшей эстетической ценности.

Хотя это уже – область семантики, и она требует специальных познаний, в русском языке слово „красота” поддается анализу довольно легко.

Действительно, если после „красоты” поставить ряд употребляющихся слов и выражений того же корня, например, – „прекрасное”, „украшать”, „красить”, „красный цвет”, то станет очевидно, что рус-

ская „красота" каким-то образом связана с цветом. Можно привести большое количество примеров, подтверждающих это особое, только славянам присущее цветовое ощущение красоты.

Перевод иностранцами „красной девицы" в качестве красной – принадлежит, конечно, к разряду анекдотов, но для человека, мало знающего русский язык, такое родство понятий кажется несомненно интересным и знаменательным. Мы, русские, к нему слишком привыкли.

Не только „красна девица", но и „писаная красавица" говорит о какой-то живописности и красочности. Описывая красоту женщины, русский человек всегда сначала видел цвет: белое лицо, румянец (кровь с молоком), черные брови, русая коса. Черты лица, структура его оставались на втором плане, не были главными.

Можно, наконец, упомянуть еще „красное солнышко", „красный угол" и даже перебрать все имеющиеся слова с корнем „крас". Во всех случаях смысл остается одним и тем же. Понятие „красота" связано со зрительным, цветовым ощущением. Русская красота есть красота цвета.

При желании в этом можно увидеть особую духовную ценность, особое светлое мироощущение, определенную тягу к свету и цвету. С таким же успехом можно, однако, указать и на известную ограниченность и поверхностность „красоты" как зрительного впечатления, не имеющего формы так же, как формы не имеет цвет и свет.

Тут может последовать возражение – а как же воспринимать красоту, как не зрительно? Если же существуют иные истоки красоты, то в чем они заключаются?

Интересно для этого сравнить зрительное восприятие красоты и передачу его в слове у наших предков с „философией слова" у другого народа в древности.

Думается, что смысл красоты древнему германцу представлялся иным: „schön" – прекрасное и „schon" – уже, то есть что-то уже завершенное, законченное, происходят от одного общего корня „sconi" и сохраняют свою смысловую родственность с первоначальным понятием законченности.

Хотя современный немец употребляет слово „schön" в том же зрительно-поверхностном смысле, как и русский – „красиво", „schöne Seele" (прекрасная душа) в понимании немецких романтиков представлялась как благородная законченность и целостность эмоционального и духовного мира человека и никак не ограничена была эстетическим восприятием.

Собственно говоря, перевод „schöne Seele" как „прекрасная душа" неправилен. „Красота" и „Schönheit" не совпадают, если учитывать внутренний смысл этих слов.

Желая подыскать более удачное прилагательное для перевода „schöne Seele", приходит в голову старое русское слово „благолепие". „Schöne Seele" никак не пре-красная душа, а скорее, душа благолепная, сформированная благо, достойно, этически совершенно. В современном языке выражение „благолепная душа" звучит, конечно, странно, хотя и

правильно по смыслу. На этой правильности смысла и хочется немного остановиться.

Наши предки, помимо зрительной, цветной красоты, знали и другую красоту, красоту духовную, и называли ее „лепота".

„Богово лепо, а вражье нелепо", говорилось в старину, то есть Богово полно смысла и содержит в себе абсолютное совершенство, в то время как вражье (нечистое) нелепо, абсурдно и противно всему живущему. Во многих славянских языках слова того же первоначального корня „леп" до сих пор означают „лучший", „благой", „достойный".

„Лепота", таким образом, есть красота одухотворенной формы и совершенной духовной логики.

К сожалению, от „лепоты" в современном русском языке осталось всего несколько слов.

„Великолепие" по смыслу стало сейчас близким к „прекрасному", являясь лишь высшей, богатейшей степенью того же качества.

„Благолепной" мы называем (вернее, называли) церковную службу. Можно ли службу назвать „красивой"? Можно, но это, главным образом, – ризы и подсвечники, истовость же молитвы, стройность и торжественность песнопений – это уже „благолепие".

„Красивым" богослужение могло казаться, скорее всего, горожанину-интеллигенту, простой русский человек всегда предпочитал „благолепие" и был абсолютно прав.

„Нелепость" и „нелепый" сохранили еще что-то от „нелепоты", но сейчас употребляются только в смысле логического абсурда, без тени антидуховного или антибожественного.

Возможно, что наиболее интересным словом того же корня является глагол „лепить", дающий нам еще один аспект „лепоты", а именно – ее своего рода глубину, трехмерность. Скульптор из глины „лепит" форму, создает целое, синтез. Поэтому, может быть, Бог-Отец „лепил" Адама, а не ваял. Ваяние – процесс обратный, процесс уничтожения лишнего из данной массы камня, а не созидание нового из праха.

Недаром скульптура считается многими наиболее „трудным" из искусств, требующим не только большой зрелости художника, но и зрелости нации.

Трехмерность скульптуры, то, что она должна быть логически безупречной с любого угла зрения, требует большого чувства формы, то есть, в переводе – целостного мироощущения, проверенных и выношенных эмоциональных и духовных пропорций.

И не потому ли наблюдаем мы в современном искусстве такое изобилие „плоских скульптур", сделанных из жести, проволоки или скомпонованных из данных уже (и машиной произведенных) форм – металлических предметов, досок, даже винтов и гаек? Не выражается ли в этом вся нестройность нашего века и неспособность к глубине?

Мы видим, таким образом, что понятие „лепоты" неизмеримо выше „красоты" и, будучи близким к первоначальному смыслу немецкой „Schönheit", превосходит последнюю своей духовной логикой, этикой и даже пластикой („лепить").

В нашем языке мы обладали этим словом, соединявшим в себе основы этики и эстетики и содержавшим еще творческий, динамический элемент.

Для русского искусства, в течение нескольких столетий засоренного поверхностным подражанием западной живописи, с одной стороны, и социальной программностью – с другой, понятие „лепоты" должно быть особенно дорого.

Несомненно трагична гибель „лепоты" и победа над нею „красоты" как в языке, так и в искусстве.

Есть ли в этом извечный трагизм Руси, всегда в какой-то момент истории срывавшейся (или сорванной) с пути естественного и „благоразумного" развития; или же просто необъяснимая, но совершенно логическая эволюция в сторону меньших ценностей, наблюдаемая повсеместно; или же, наконец, своего рода зимняя спячка – до „лучших времен"? Об этом можно спорить.

Во всяком случае, „прекрасное" довольно мало дало России. Зато „благолепие" – неотъемлемая часть лучшего в русском искусстве, именно – иконы и церковной архитектуры. Так же, как и богослужение, икона и церковь не могут быть названы „красивыми". Если же они красивы, то плохи.

Хотя это и может звучать парадоксально, но есть некая связь между „красотой", „красным солнышком" и всем вообще „красным" и явным пристрастием русских пейзажистов к восходам, закатам, туманам и отсветам.

На Западе импрессионисты все же основывали свою живопись на логической теории цвета и оптического эффекта, у нас же все покоилось на эмоциональном воздействии, на настроении, на „красоте".

Можно ожидать, что у „красоты" найдутся защитники, и такая суровая расценка ее будет сочтена примитивной и пристрастной. Тем более что у русской „лепоты" есть один провал, одно пустое место. Это – отсутствие в России скульптурной традиции, которая, казалось бы, должна была быть у нас чрезвычайно крепкой и органической, исходя из трехмерности лепоты – лепки.

С другой стороны, „красота" цветет сейчас на Западе особенно „нелепным" цветением. Один из крупнейших французских импрессионистов Клод Монэ, умерший в 1926 году, признан сейчас в своих последних работах провидцем популярного ныне абстрактного импрессионизма, то есть „красоты" даже без логики предметных или абстрактных очертаний, а просто хаоса цветовых пятен и света.

„Красота", следовательно, не исключительно наш национальный грех.

Однако именно это возрождение цветовой, зрительной и чисто эмоциональной (даже примитивно эмоциональной) „красоты" на Западе может послужить еще одним доказательством ее конечной неполноценности или, во всяком случае, односторонности. Мир, в конце концов, есть форма, и Бог, создавая Адама, создал форму, форму „благолепную".

Что же касается отсутствия в России скульптурной традиции, то объяснением этому является специфика православия, отрицающего всякое объемное, лепное изображение Бога как слишком вещественное, материальное, а поэтому недуховное.

Можно в какой-то степени сказать, что славяне, крестившись и утопив идолов своих, утопили и возможность скульптуры на все последущие столетия. Но в этом было и великое спасение. Останься у нас скульптура, мы вряд ли избежали бы соблазна физического третьего измерения и давно занялись бы уже анатомией, перспективой и реалистической светотенью.

Это дало бы нам естественный переход от религиозной живописи к светской, но вызвало бы несомненное обмирщение и материализацию искусства, как случилось это на Западе.

Православие же наше сохранило „лепоту" в плоскости иконы, не дало „лепоте" целиком перейти в „лепку", и третье измерение у нас всегда было духовным.

„Лепили" у нас не Бога, а горшки. Бога же изображали „благолепно", а если уж употребляли слово „красота", то предпосылали ему определение – „божественная". Именно поэтому икона осталась иконой и стоит совершенно особо, сохранив себя в канонах и не допуская никакой мирской живописности и глубины.

И тем не менее, „красота" одолела „лепоту", а с Запада пришла и „лепка", причем не в лучшем, а в худшем ее виде, в виде светской реалистической традиции. Трагедия крупного и очень религиозного русского художника середины прошлого века Александра Иванова, двадцать лет писавшего картину „Явление Мессии народу" (картину неудавшуюся), заключалась в том, что он пытался изобразить духовное мирскими приемами, хотел создать „благолепие" реалистической „лепкой". Он работал и не по-русски, и не по-западному (в лучших традициях западной религиозной живописи), а брал принципы „красоты" и „лепки", того самого печального соединения, которому суждено было, в конце концов, восторжествовать в России в такой мере, что сентиментальный реализм считается сейчас на Западе чем-то специфически русским.

А было ведь когда-то почти наоборот. Когда западная Мадонна становилась уже „красивой", русская Богоматерь оставалась Матерью Божией, без тени мирского и женского.

В результате, русской национальной живописью в мировом масштабе осталась все же икона, то есть „благолепие", „лепота".

„Красота" же, „прекрасное", „красная девица" и прочее не возвысились (и не могли возвыситься), не имея в сущности своей духовности, логики и формы.

Было бы радостно думать, что „лепота" когда-нибудь возродится. Но историю не повернуть вспять. Должны сначала произойти какие-то духовные сдвиги.

В ресторане

Люблю ходить в рестораны. Причем так: в хорошие надо идти вдвоем (с дамой или приятелем) или в компании. Тогда хорошо закусишь и побеседуешь по душам. А если идешь один, то ресторан надо выбрать полупоганенький, такой, где клеенчатые скатерти и крошки сметают мокрой тряпкой, когда уже сядешь. Закажешь себе что-нибудь, ну, графинчик кислого вина. И вот после трех-четырех стаканов, когда вино возымело уже действие, полупоганенький ресторанчик преображается. Это – Ноев кончег. Семь пар чистых и семь пар нечистых. В одном из рассказов Исаака Башевиса Зингера некто спрашивает раввина – а Ной и мух брал с собой? Конечно. Вот они ползают по столу и пьют капельки воды, оставшиеся на клеенке. Уют. Хорошо. Начинаешь наблюдать. Публика, как говорится, разношерстная. Напротив – две девушки. Сразу видно – одну бросил мужчина, а другая только что сошлась и не знает, что из этого получится. Обе немножко грустные, хотя и смеются. Направо – одиночка. Ест бифштекс. Лицо углубленное, и дум на челе масса. Чего-то нет, чего-то жаль. Сбоку, в баре – хохот, взвизги. Там забывают, что у кого болит. Потом входит парочка. Садятся, заказывают. Пьют умеренно, испытывают друг друга. Надежды, но опаска. Что ж, понятно, у самого такое бывало.

Можно также взглянуть через окно на улицу. Мелькают силуэты людей, как в китайском театре теней. Походки то плавные, то подпрыгивающие. Кто-то вдруг заглянет в окно – лицо-маска в полуулыбке. Несутся машины, мигает красная реклама через улицу. Когда отворяется дверь и входят люди, шум улицы обдает все помещение ресторанчика. Закроется дверь – и все исчезает, только смех и говор закусывающих становится яснее. Подумал: интересно, как вели себя звери в Ноевом ковчеге? Очевидно, убедившись, что спасены, и успокоившись, они зажили своей жизнью – вот именно так, как в этом ресторанчике. Каждая группа в своем уголке жует, похрустывает, блеет, фыркает, лает, мурлыкает.



Но вот графинчик вина и пуст. На душе этакое веселое безразличие, но в то же время все вокруг – да и в самом себе – занимательно. Сидишь и определяешь, до чего с тоски можно додуматься и о чем в радости можно замечтаться. Или же, глядя на публику слегка затуманенным взором, выбираешь себе тему. Например, – волосы у людей. Локоны, курчавые копны, спадающие вниз прямые пряди. Как много они говорят о человеке! У каждого своя растительность, своя телесная форра. Как кто оброс – очень важно. У Самсона сила была в волосах. Не случайно. Волосы – характеристика не меньшая, чем нос, рот, глаза. Даже такая вещь, как сухие или жирные волосы – это два мира, два подхода к жизни, две разных судьбы.

Или взять морщинки и ямочки на локтях – у одних – как куриный пупок, у других – что-то вроде улыбочки или гримаски, у третьих – просто кость, обтянутая кожей. Из всего этого делаешь предположение о жизнях человеческих. Хорошие писатели всегда давали своим героям правильные внешности. А художник идет от формы к содержанию – от волос и локтей – к психологии своих персонажей.

«Живу в Нью-Йорке...»

Живу в Нью-Йорке более 30 лет. С первых же месяцев, изучая и открывая для себя город, стал рисовать людей в парках, на улице, в ресторанах – и продолжаю до сих пор. В лицах людей, в их жестах, движениях, походке нахожу некое жизнеутверждающее начало, даже если эти люди уродливы или несчастны. Все они, разноплеменные и многоликие, составляют одно великое целое, остов этого громадного, фантастического, отвратительного и прекрасного города. Рисуя их, приближаешься к их жизням, устанавливаешь с ними тайный контакт.

Рисунок – как бы мысленное рукопожатие, причем в рисунке можно пожимать руку кому угодно, без опаски или предварительной оценки. В этом – большая радость и насыщенная свобода.

Шрам на щеке

За последние несколько лет мне не раз приходилось видеть женщин со шрамами на лице. Или от скулы до подбородка, или вкось по щеке. Или короткий к носу и по верхней губе. Видно, кто-то полоснул ножом. Женщины были вполне приличные, то есть не гулящие, не подонки. Впрочем, кто знает. Но шрам интригует. Под ним – трагедия, страсть, преступление.

Шрам – свидетель. Он – печать страдания плоти, в розовато-бугристой бороздке его застыла энергия сопротивления, страха и позора, беззащитности и уязвимости. Шрам и отталкивает и притягивает.

Надо сказать, что все эти виденные мною женщины совсем не отличались красотой, демоничностью, какой-то притягательностью. Для меня, во всяком случае... Но кто-то по ним горел страстью и – резал. И вот сидя в баре, ресторане или кафе, старался я разгадать тайну этого ножевого удара. За что? За измену, конечно.

Но вся комбинация чувств – вот что интересует. Чем она фактически сковала того, кто резал, и что другое дала тому, к которому ушла? Слово секс, пол – общее понятие, оно ничего не объясняет. А детали, неуловимости, особенность каждого человека по отношению к другому – вот где тайна! Сколько раз слышали мы: „Ну что она в нем нашла?" Или: „Что он в ней видит?" Взглянув со стороны, никак не поймешь. Так, собственно, и надо, ибо любовь – тайна. Какие-то иррациональные флюиды подходящести и совместимости страшной силой как адский клей, прилепляют мужчину к женщине. Отрываешь себя с кожей, с мясом. И шрам навсегда. Вот как этот ножевой шрам на лице женщины, про которую скажешь: „Ничего особенного".

Сидел я как-то в баре, потягивал виски с содой. Заметил пару, изрядно подпившую. Он – с усами, рожа красная, потная, и брюшко. Она – высокая, худая, светлые патлы до плеч, пьяная. И шрам от ноздри до скулы. За час, что я просидел там, она пьянела все больше, и все

больше целовалась с усачом. Когда и он и она дошли „до градуса", он опустил нос в стакан, а она уставилась в одну точку. Я видел, как медленно опадала ее нижняя губа, обнажая два белых, влажных зуба-резца. И жалкая, но противная гримаска сложилась от ноздрей до уголков рта. Тут-то я и спросил себя – а кто ее резал? И представил себе: провинциальная девушка, папа, мама, братья, сестры, собака Скип или Спот, детсие игры, школа, кавалеры, первый грех с прыщавым мальчиком. И – скука, тоска.

В Нью-Йорке, к большой жизни – вот куда ее потянуло. Ну и приехала, вернее – сбежала. Что потом было, с кем и как – разобрать трудно. Но, видимо, встретила кого-то, кто в нее „врезался". А ей – нипочем. Тяга к широкой, богатой жизни. Рестораны, дискотеки, отпуск на юге, пляж и т. д. А тот – замухрышка без будущего. Пришло время, и она его побоку. А он, заполоненный, окрученный несложными тайнами ее женского существа, не вынес и – резанул. Не обошлось, пожалуй, без полиции, скандала. Но она его все же, думаю, пожалела. Ей главное – от него отделаться, от страстного замухрышки. Впрочем, его, может быть, и засудили, и он где-нибудь „сидит". Она же ищет счастья и, не находя, надирается с усачом в баре. Этот ее не резанет. Просто бросит. Может быть, ее никто уже больше не резанет из страсти, ибо в другом она сейчас мире, быстром, тоскливом и непостоянном. Вот одна мною увиденная и свободно „восстановленная" история.

Были и другие женщины со шрамами. Одну видел в хорошем ресторане в компании элегантных мужчин латиноамериканского вида. Да и сама она, пожалуй, бразильянка или аргентинка. Шрам припудрен и даже эффектен, как мушка на шее. Глаза – ночь. Смех слегка хрипловат. Волосы – конский хвост, отсвечивающий синевой. Зубы крупные, „лошадиные". Платье цвета бордо. Вся группа заказывает устрицы, креветки и еще что-то. Мужчины долго выбирают вина. Кто она? Цыганка, метиска, квартеронка? Но вопрос тот же – кто ее полоснул и за что? Конечно, на юге дело решается просто, увидел с другим – в ход идет нож. Но все же и тут тайна. Какими словами она его полонила, какими ласками привязала к себе? Что ему позволяла и что сама придумывала? И какими оскорблениями она его ранила, как дразнила и доводила до исступления? Гадаю, прикидываю. Для чего? Что побуждает меня?

Художественный интерес, то глубинное любопытство, которое, не имея еще художественного воплощения, питает творческого человека. Наблюдая жизнь, к ней приобщаешься. Сочиняя и восстанавливая события чужой жизни по собственной догадке, и свое, не такое уж обильное событиями существование, расширяешь и обогащаешь. В этом искус творчества.

Неподвижная личность

„Если встретиться нам не придется,
Если злая разлучит судьба,
То на память тебе останется
Неподвижная личность моя".

Эти стишки написаны были на оборотной стороне фотографии, изображавшей кучерявого русского парня. Показала их мне одна девушка-беженка. То был портрет ее поклонника, после конца войны вернувшегося домой на родину. Я прочел стихи и запомнил их на всю жизнь. „Неподвижная личность". Как смешно и трогательно это полуграмотное выражение. Но если вдуматься, оно довольно метко и правильно определяет два факта – неподвижности, во-первых, и лица как личности, во-вторых. Ибо лицо связано с личностью как по корню слова, так и по смыслу.

Мне часто вспоминается, с каким удовольствием писал в свое время Олдос Хаксли о подслушанном им в автобусе разговоре. Две американки обсуждали достоинства их общей подруги. „У нее, знаете, такая приятная „персоналити" – высокого роста, стройная и волосы пепельные". Казалось бы, отождествлять слово „персоналити", определяющее в английском языке качества характера, с внешностью человека – полный абсурд. Но Хаксли почувствовал эту иррациональную связь формы с содержанием, тела – с характером, даже в тех случаях, когда слово употребляется в невинном незнании его настоящего смысла.

Таким образом, лицо и личность (живая или неподвижная) вполне совместимы. И я предался однажды праздным размышлениям о лице-личности. „Лицо есть зеркало души", – принято говорить. Но заметили ли люди, что пороки человеческие, недостатки, все комическое, глупое, уродливое и никчемное выражается на лице человечес-

ком гораздо ярче, чем добродетель. Прекрасных лиц, одухотворенных, добрых и мягких, гораздо меньше, чем харь, рыл и морд.

Ну и что же, могут меня спросить? Для чего все это пишу? Для того, чтобы понять одну истину, а именно: лицо – это ответственность. Лицо нежнее, восприимчивее, выразительнее тела, а поэтому и – неприличнее. Почему-то мы думаем так: молодое, красивое тело – ах, какая гармония, какие линии! А старое, дряблое тело, да еще голое вдобавок – противно, неприлично. Совсем наоборот: в старом теле ничего неприличного нет. Просто износилось, обвисло, село. Как старая одежда. (Мы совершенно неправильно говорим: „Мой костюм стал совсем неприличным – колени лоснятся и т. п.".) Другое дело – лицо. В лице, нехорошо состарившемся, и есть самое настоящее неприличие, вопиющее, оскорбительное. Оно хуже всех оголенных неприличностей старого тела. Недавно на улице видел спящего в подворотне пьяницу. Его рваные брюки обнажали тощие, бледные ягодицы. Жалкое зрелище. Прошел несколько шагов вперед, увидел красное, заросшее щетиной лицо, – и жалость прошла. Уж очень скверное было у него выражение лица, даже у спящего.

Да, тайны формы и содержания! Прожить надо так, чтобы сохранить приличие лица-личности. Иначе – беда. Не потому ли заказчик, глядя на портрет, создаваемый художником, возмущается: „Да разве у меня такое выражение лица? Да неужели у меня такая идиотская улыбка?" Что поделать, неподвижная личность – коварная вещь.

Чаще в зеркало нам поглядывать надо – не проступает ли что-нибудь?

Голые люди

Английский историк искусства Кеннет Кларк, автор изданной в Америке книги „The Nude" („Обнаженное тело")*, начинает первую главу со следующего утверждения.

„Английский язык, – пишет он, – в своем богатстве и гибкости делает различие между понятиями naked и nude – оголенности и наготы".

Тот факт, что перевод этой фразы возможен, указывает на такое же различие между этими двумя понятиями и в русском языке.

В чем же заключается разница?

Привожу определение Кеннета Кларка:

„Быть голым означает быть лишенным одежды, то есть находиться в положении, вызывающем в большинстве из нас чувство неудобства и стыда. Нагота, с другой стороны, понятие совершенно иное и не вызывает в нас представления о стыдливо прикрывающемся и беззащитном теле. Наоборот, нагое тело есть тело цветущее, гармоничное, уверенное в себе".

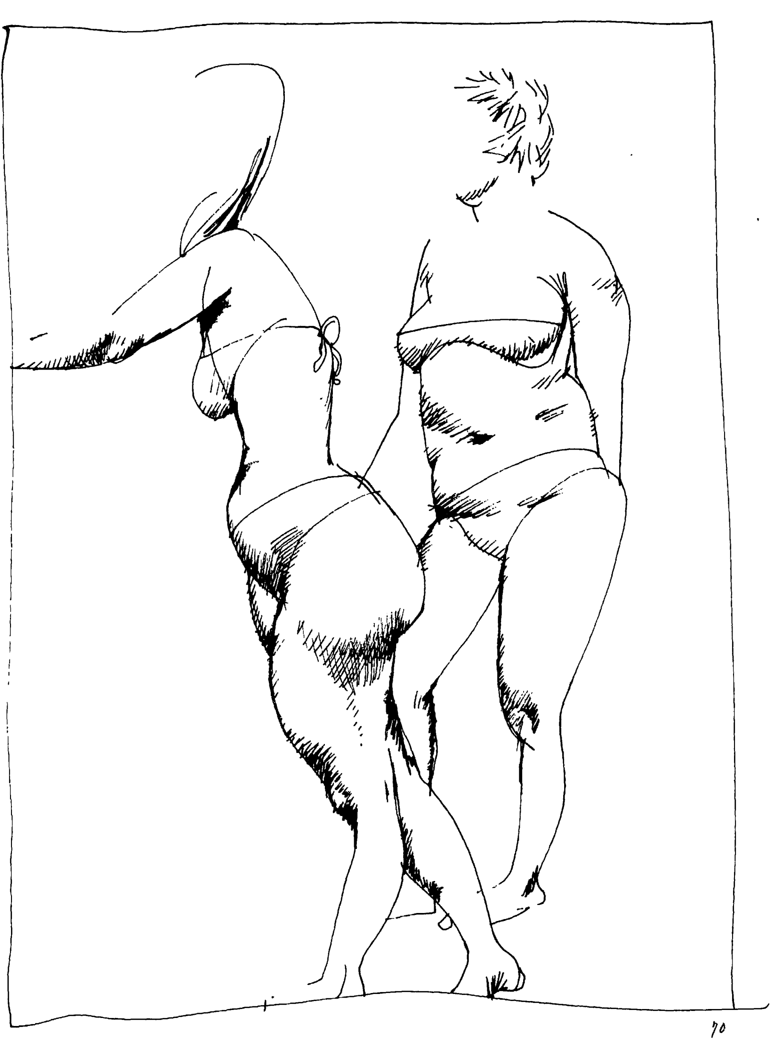
Действительно, слово „голый" содержит в себе не только стыд и неудобство, но и элемент чего-то тяжелого, прискорбного, даже позорящего, в то время как „нагота" не имеет в себе ничего отрицательного.

Почему? На это можно ответить или буквально в двух словах, не избежав, конечно, избитых истин и упрощенных формулировок, или предпринять серьезный анализ со ссылками и цитатами.

Постараюсь в данном случае ответить кратко.

Наше представление о наготе как о чем-то прекрасном восходит к античному восприятию красоты как этической ценности, в то время как все негативные аспекты оголенности, несомненно, христианского

* Kenneth Clark, „The Nude". A Study in Ideal Form. Doubleday Co., 1959, New York.



происхождения и связаны с первородным грехом и бренностью всего земного, включая тело.

Такая двойственность в отношении человека к своему телу существовала, с известными колебаниями в ту или иную сторону, в течение очень продолжительного времени. Существует она и сейчас, несмотря на все „революции", перенесенные искусством за последние 50–70 лет. Возможно даже, что положение сейчас более запутанно и парадоксально, чем когда-либо.

Несмотря на то, что ведущими течениями в современном искусстве являются абстрактный экспрессионизм и целый ряд направлений беспредметного искусства, изображение тела еще практикуется.

Если верить предсказаниям некоторых осведомленных лиц, а также кое-каким симптомам на „рынке искусства", предвидится даже известный возврат к фигуративной живописи. Появился новый интерес к человеку, ознаменовавшийся в Америке во всяком случае, устройством в 1960 году большой выставки в Музее современного искусства в Нью-Йорке под названием „The New Image of Man" – новый образ человека. Подобная же выставка предполагается и в 1962 году.

Известно также, что среди молодежи, недавно и не помышлявшей еще о чем-либо ином, кроме экспериментов в области чистой абстракции, появились „отщепенцы" и „дезертиры", перебегающие на сторону предметного искусства.

Все эти симптомы отнюдь не означают возврата к так называемой реалистической живописи, но они все же знаменательны и дают основание предполагать, что философия чистого абстрактного искусства, не обремененного „внешним", „материальным" и „предметным", начинает давать трещину.

В связи с этим естественно возникает вопрос о том, каким же будет новое понимание человеческого тела и в какой степени вышеупомянутая двойственность проявится в поисках нового образа человека – или образа нового человека.

Что она проявится (и всегда проявлялась) – в этом нет никакого сомнения. Понятие наготы и оголенности – понятия философские. Отношение человека к своему телу неразрывно связано с его мировоззрением и религией или, во всяком случае, с его мироощущением.

Если попытаться представить себе некую кривую понимания человеческого тела на протяжении истории (еще раз предупредив, что схематизации избежать невозможно), то от богинь и атлетов Древней Греции до женщин Рубенса лежит путь этического оскудения, путь от наготы к чувственности, лишенной еще оттенков оголенности, но стоящей уже на грани ее.

Кеннет Кларк совершенно правильно замечает, что „кожа для Рубенса была тем же, чем мускулы для Микеланджело".

И „кожа" и „мускулы" явно свидетельствуют о физиологичности в трактовке тела.

Если продолжить эту воображаемую кривую, то она подводит нас, в конце концов, к тому, что в просторечии принято называть „модерниз-

мом", хотя это понятие и включает целый ряд разнородных и сильно отличающихся друг от друга течений и „измов".

От чувственности рубенсовских женщин изображение человеческого тела пришло к чему-то новому, но новому не формально (хотя *так* тело никогда еще не изображалось), а новому духовно, если слово „духовность" здесь вообще уместно.

Деформация и дробление тела, нарочитое уродство, „геометрические" женщины с одним глазом и одной грудью, приводившие в такое негодование консервативные круги и вызывавшие обвинения в глумлении как над публикой, так и над человеком вообще, несомненно, говорят о том, что человек стал понимать и чувствовать себя совершенно иначе, чем его предки.

Впрочем, подобные эксперименты, если не целиком, то в большей своей части, оказались недолговечными и сейчас принадлежат прошлому, недавнему и еще очень близкому, но определенно – прошлому. Их революционность сейчас никого не поражает.

Обычно дается следующее, и поверхностно правильное, объяснение этой „революции".

Классический идеал наготы, уже во времена Ренессанса переменивший этическое целомудрие на чувственность, окончательно выдохся к концу прошлого века.

Дианы, Афродиты и Фрины, выходившие из-под кисти академических живописцев, стали анахронизмом и ложью. На смену обветшавшей концепции должна была прийти новая. Волею судеб она открылась в значительной степени под влиянием искусства примитивных культур, негритянской и полинезийской.

Примитивные народы, как оказалось, сохранили в себе то, что европейцы успели растерять, а именно – способность создавать образы и символы окружавшего их мира.

У них было *воображение,* в самом буквальном и лучшем смысле этого слова.

Сила и непосредственность их творчества были настолько разительны, что подражание явилось неизбежным, а с ним и та деформация, которая у негров была естественным образным видением, у европейцев же – заимствованным приемом.

За всем этим стоит, конечно, нечто более серьезное, чем просто заимствование, тем более что заимствование быстро превратилось в сильное и вполне самостоятельное европейское событие в области искусства.

Поскольку искусство есть не что иное, как претворение целостного религиозного мировоззрения в образы, отсутствие образов свидетельствует об отсутствии мировоззрения. Религиозное искусство, самое естественное и „натуральное" искусство, перестало существовать в Европе, собственно, с конца Ренессанса.

То, что практиковалось, было перепевом старого во все ухудшающейся форме.

Стройная система мироздания, с Богом как центром Бытия и человеком как частью целого, уступила место системе совершенно обрат-

ной. В силу целого ряда причин, говорить о которых не только увело бы от темы, но поставило бы ряд неразрешимых „вечных" вопросов, человек осознал себя центром всего, и мир, видимый его глазами, стал частью его самого, с ним в качестве хозяина и творца. Центры переместились.

Оставшись наедине с самим собой, человек не смог создать мало-мальски цельной и духовно уравновешенной системы *своего* мира. Материализм, атеизм и все социальные учения, на них опирающиеся, при всей своей внешней логике, показали свою несостоятельность именно в искусстве. Как сугубый реализм, так и деформация в модернизме в одинаковой степени признаки отсутствия воображения.

Без этического идеала тела, с одной стороны, и без христианского обоснования греховности тела (обоснования, покоящегося на высшей реальности Духа), с другой, человек стал „голым" и по ту сторону какой-либо системы мировоззрения.

Его „голое" состояние перестало быть только положением, вызывающим стыд и неудобство. Чувственность в обычном ее понимании исчезла. Незащищенность перестала быть беззащитностью.

Прекрасно чувствуя свою потерянность, человек стал защищаться каким-то воинствующим „мазохизмом" своего творчества, одновременно богоборчеством и самоосмеянием.

И все же тяга к системе и „месту в Бытии" осталась. Этим, пожалуй, и объясняется такое бурное развитие чистой абстракции. Дегуманизация искусства (термин испанского философа Ортега-и-Гассет) есть, скорее всего, желание уничтожить „оголенность", это постыдное и позорное состояние, и очиститься от земного. Недаром у абстрактных художников аллергия ко всему предметному и даже напоминающему предметное.

Но абстракция, по-видимому, не принесла очищения, иначе не появился бы этот новый интерес к человеческой фигуре, о котором говорилось выше.

Человек все-таки никогда не забывал, что красивое тело есть красивое тело, а уродливое – уродливое.

Ни „воинствующий мазохизм", ни псевдоочищение через абстракцию неспособны были убить чисто физический факт жизни тела – даже самый мрачный телоненавистник в искусстве способен дать положительную оценку красивому *живому* телу. Таким образом, двойственность восприятия существует и теперь, с той только разницей (собственно, печальным парадоксом), что „нагота" признается только в жизни. В искусстве человек бесконечно гол.

„Воинствующий мазохизм", если судить по выставке „Новый образ человека", принял в настоящее время особо печальный оттенок – появилась тема смерти и с нею (неизбежно при „голом состоянии") какая-то трупная эротика.

„Мертворожденное дитя", „Насытившаяся смерть" – смерть, омертвление встречались на каждом шагу.

Нужно ли относиться ко всему этому серьезно и предполагать скорый конец света или, во всяком случае, искусства?

Тема смерти отнюдь не нова в живописи. В какой-то степени она, при всех отталкивающих моментах, ближе к чему-то главному, чем вызывающие деформации тела первых десятилетий модернизма, которые кажутся сейчас дерзким ребячеством.

Конечно, говорить о „воскресении человека" в живописи в ближайшее время не приходится. Попытаться представить себе, как он, воскресший, будет выглядеть, почти невозможно. Ясно только одно: в искусстве человек дошел до конечной точки оголенности.

Псевдоочищение через абстракцию рано или поздно себя исчерпает.

Что же остается?

Пока что только новый интерес к человеческой фигуре, что бы это ни значило, и сознание того, что , как ни тяжело бороться за целостное мировоззрение, как ни ужасны и абсурдны тупики, как ни отвратительно чувствовать себя „голым" – „...искусство и религия, будучи душой цивилизации, должны спасти нас"*.

---

* Слова принадлежат известному американскому архитектору Франку Ллойд Райту. – С. Г.

«Однажды мне пришло в голову...»

Однажды мне пришло в голову странное сравнение. Думая о множестве людей, с которыми мне приходилось коротко встречаться, не узнавая и „не раскусывая" их до конца, я представил человека в виде поплавка на воде. Верхняя его часть – над водой, видимая, освещенная солнцем, обдуваемая ветром, всем ясная и открытая. Нижняя же часть скрыта под водой. Но от нее-то и идет леска вниз, к крючку с червячком, к рыбе, к улову. Не так ли у человека? От поясницы вверх – торс, руки, грудь, шея, голова, лицо. Взгляд, улыбка, голос. Понятное и ясное. От поясницы вниз – тайна. И в этой сокрытой части „поплавка" не меньшая сущность человека, чем в его открытой половине. Фрейд это давно знал, и мои мысли, конечно, – повторение старых истин. Но пишу об этом из-за зрительного образа – „поплавка", так как люблю тешиться умозрительными картинками. Вот представьте: зеркальная поверхность пруда – и масса разноцветных „поплавков" – людей. Подпрыгивают на воде, качаются и вдруг – рывок! Клюнуло! Какие-то скрытые отношения, борьба, драма завязались под невидимой сверху чертой-поверхностью. А ты сидишь, наблюдаешь, догадываешься.

Инфантилизация искусства

В так называемые „старые добрые времена", когда течение искусства шло одним большим руслом и отличия были лишь в индивидуальности мастера или в национальной окраске, восприятие искусства было простым и естественным. Произведение искусства было понятно каждому. Оно являлось для большинства людей источником информации, рассказом, образом для поклонения.

Не то сейчас. В числе многочисленных пороков нашей бедной цивилизации особо оттеняется „отчуждение" человека – от природы, от Бога, от самого себя. И – от искусства.

Об этом, конечно, писалось не мало. Разбор причин, приведших к этому положению, слишком сложен. Можно лишь кратко заметить, что просвещение, культ разума, развитие науки сыграли тут большую роль. В настоящее время существует два вида искусства – популярное, понятное среднему человеку, и „высокое" для посвященных, то есть для обладающих художественным вкусом и пониманием людей. Поклонники обоих видов искусства, естественно, недолюбливают друг друга.

„Дешевка", – говорит эстет о популярном искусстве. „Заумно, ничего не понять", – говорит средний человек о „высоком" искусстве. Кому не приходилось слышать такие разговоры. Однако ничто не вечно. Положение сейчас начинает меняться. Все большее и большее количество людей привыкает к „высокому искусству", правда, там, где оно не слишком сложно и агрессивно. Абстракция, например, прочно вошла в современное декоративное искусство, и многие обыватели (те самые, которые возмущаются при виде абстрактного полотна на стене музея) вполне принимают ее как декоративную роспись в здании аэропорта. Приятные абстракции, висящие в фойе банков, успокаивают вкладчиков. Да и в современных квартирах Мондриан хорошо сочетается с модернистской мебелью в кухне или гостиной.

Низведение некогда революционного дерзостного искусства до степени всем понятного и приемлемого украшения происходит сейчас повсюду. Но наблюдается и другой процесс, приближающий произведение искусства к уровню неискушенного зрителя. Об этом хочется сказать несколько слов.

В конце прошлого года в нью-йоркском музее американского искусства Уитчи состоялась ретроспективная выставка известного американского скульптора Александра Кальдера, человека большого таланта и оригинальности.

Его творчество чрезвычайно многогранно – от абстрактных „мобилей" и „стабилей", берущих свое начало в простейших формах животного и растительного мира, – и до детских игрушек, проволочных человечков, движущихся механических конструкций, иллюстраций, росписей. Во всем его творчестве чувствуется какая-то радостная игривость, почти детская любовь к „штучкам", к пестрой, незамысловатой узорчатости. Выставка работ Кальдера была озаглавлена „Вселенная Кальдера". Действительно, это был совершенно особый мир, яркий, простой, остроумный, забавный, полный неожиданностей и юмора. От скульптур и конструкций Кальдера был в восторге и стар и мал, они были понятны как эстету, так и простому обывателю.

Говорится – „большое искусство понятно каждому". Не всегда, конечно. Но не в этом дело. Меня лично заинтересовала именно эта ребячливость творчества Кальдера. Откуда она появилась? Просто черта характера? Да, скорее всего... Но тут припомнился мне Жан Дюбюффе. Художник совершенно другого темперамента и склада, сознательно использовавший детскость в рисунке и живописи для создания своего (надо сказать, очень по-взрослому острого) гротескного стиля. Вспомнился мне американский скульптор Ред Грумс, делающий гигантские куклы-гротески и пародии современных американских городов. Вспомнилась мне скульпторша Ники де Сэн Фалль с ее раскрашенными куклами-животными, вспомнилось современное увлечение всевозможными примитивами, вспомнилось многое...

И вдруг озарило меня – да не происходит ли сейчас медленная инфантилизация искусства, сознательное „оребячливание" творчества? Утверждение, конечно, спорное. Мне возразят, что наблюдаемый процесс есть всего лишь возврат к истокам, к непосредственному, не испорченному знанием и культурным наследием зрению. Мы отбрасываем накопившийся балласт греко-римско-академической традиции, груз буржуазного реализма и т. д. Все это верно и даже не противоречит моему утверждению.

В том-то все и дело, что богатая традиция, взгляд на мир „всерьез", со всем реализмом, деталями, содержанием и прочим сейчас не увлекают многих художников. Нет уже былой радости, жадности к видимому миру, веры в то, что этот мир хорош. (Фото-реализм и поп-арт не идут в счет – в них слишком много сарказма и отчужденности.)

Но обратимся к „ребячливому" искусству (будь то фигуративное или абстрактное) – и какая радость! Как все забавно, уютно, какие игривые формы, какие веселые краски, как легко дышится! Именно

такое радостное ощущение охватывает зрителя на выставке Александра Кальдера. И та же радость присутствует на выставках многих других современных художников, переставших в своем творчестве быть „взрослыми”. Как будто рассказывают сказку: „Жили-были точки, закорючки и кружки. К ним в гости ходили люди-уродцы и странные зверюшки. И всем было весело”.

„Что ж, так оно и есть – старческое слабоумие искусства”, – скажет пессимист. К счастью, это не совсем так. Сказку можно рассказать и по-другому: „Жили-были серьезные, усталые люди. Чтобы освободиться от тяжести жизни, они стали, как дети, играть красками и формами, делать игрушки, заводить себе забавных зверюшек – и мир для них восстановился в радостном оживлении. И все стали ближе к Родителю”.

„А сколько это блаженное состояние продлится?” – спросит тот же пессимист.

„Не бесконечно. Надоедят и игрушки (хотя их никто не забудет)”. И тогда, может быть, снова удастся посмотреть на мир „по-взрослому”, имея за собой передышку, данную инфантилизацией искусства.

P. S. Предвижу возражения. „Автор преувеличивает, – скажут мне, – большинство художников не инфантилизирует искусство, а продолжает с радостью и удовольствием работать в реалистическом или абстрактном направлении, оставаясь „взрослыми” в своем ощущении мира”.

На это отвечу: никогда еще за всю историю искусства не обращались художники к примитиву, к детскости, к полусерьезности для вдохновения или обновления своего творчества. Сейчас это происходит, хотя бы это и делала только горсточка художников (талантливых и умных, надо добавить).

И это – симптом усталости и низведения искусства до степени инфантильности, как бы художественно и благотворно оно ни было на короткое время.

Летний Нью-Йорк

В Нью-Йорке почти нет весны. Еще вечером холод и дождь заставляют людей застегивать плащи и бороться с порывами ветра, а утром смеющееся солнце наполняет город сырым теплом, и долгий летний сезон внезапно входит в свои права.

Летний Нью-Йорк можно расценивать по-разному. Зной и смрад, шум, преступность, измазанные граффити автобусы и вагоны подземки, давящая влажность – все это делает город трудно выносимым и пугающе жестоким.

Но есть и другой Нью-Йорк, странный, иррациональный, полный неожиданностей и очарования, город музыки, искусства и невиданного разнообразия людей. Каждый путеводитель по Нью-Йорку перечисляет достопримечательности города и его окрестностей. Их действительно стоит посмотреть. Но особая притягательная сила Нью-Йорка, для художника во всяком случае, заключается в другом.

Этот город чрезвычайно „экзистенциален" – в том философском смысле, согласно которому человек постигает сущность вещей и самого себя в моменты крайнего напряжения или же в минуты полной безучастности, отрешенности и созерцания.

Если говорить о внешних впечатлениях, то Нью-Йорк поражает не только контрастом между небоскребами и небольшими домиками (это давно уже всем известно), но и обилием разнообразнейших человеческих форм. Нигде не попадается такое количество толстяков, великанов, карликов, уродов, красавиц и красавцев, лысых и заросших волосами людей. Да и характер их волос сам по себе уже интересен. Шарообразные „афро" черных, библейские бороды, усы и бакенбарды XIX века, стильные мужские и дамские прически со страниц журналов, „гривы" и „патлы" молодежи – все вместе образует фантастический сад человеческой растительности. Но еще интереснее для художника наблюдать походку людей.



В студенческие годы автору этих строк пришлось участвовать на нескольких репетициях в качестве статиста. Для этого была необходима некоторая подготовка. Заключалась она в том, что каждому давался характер походки, направление по сцене и конечный пункт. По счету надо было пройти указанное расстояние вовремя, не сбившись и сохраняя данную роль. С тех пор движения людей, бесконечное разнообразие ритма и жеста не перестают приковывать внимание.

И тут Нью-Йорк представляется самым „разнопоходным", разноскоростным городом мира. Стремительный и угловатый бег, раскачивание из стороны в сторону, ковыляние, подскакивание, ленивое волочение ног, жесты прямые и закругленные, открывающиеся и замыкающиеся, убеждающие, угрожающие и насмешливые; у каждого человека – свой ритм, без понимания которого художник не сможет сделать хороший рисунок или фигурную композицию.

Как и в любом другом городе, в Нью-Йорке есть свои оригиналы и уникумы или просто странные люди, недостаточно потерявшие рассудок, чтобы считаться опасными для общества, но обращающие на себя внимание внешностью и поведением. С наступлением лета все они появляются на улице.

Попадаются старухи и старики, грозящие кому-то кулаком и извергающие проклятия или же хохочущие, радостные, игриво поводящие пальцем. Есть люди, боящиеся бацилл, есть изгнанные из семьи, оповещающие об этом в записке, приколотой к спине. Некоторые из них видны и зимой. В течение многих лет всем ньюйоркцам и туристам, посещавшим центр города, известна была странная фигура бородатого мужчины с копьем в руках, одетого в облачение, напоминающее доспехи викинга. Это был знаменитый „Moondog", по слухам, неплохой поэт и отнюдь не бродяга и не нищий. Что означало его молчаливое стояние на углах шумных улиц, сказать трудно.

По мере того как мода стала позволять все большую свободу в одежде, улицы Нью-Йорка все сильнее стали походить на карнавальное шествие. По сравнению с англосаксонским видом Нью-Йорка лет двадцать тому назад, сейчас наблюдается явная африканизация и ориентализация города: африканские „дашика", индусские сари, мексиканские и индейские накидки и просто старые театральные костюмы, которые покупаются молодежью на распродажах, делают нью-йоркскую толпу необыкновенно пестрой и необычной. Современная мода тоже не скупится на самые неожиданные фасоны, краски и фактуры материалов.

Одним из крупнейших вокзалов Нью-Йорка является автобусная станция „Порт Оторити". Там, в мирном сосуществовании, „Черные пантеры" (члены воинствующей организации негров) продают свою газету, ирландцы собирают деньги на революционную армию ИРА, а пестро одетая молодежь раздает литературу с требованием легализации наркотика „марихуана". Около них, в оранжевых одеждах, с бритыми головами танцует секта буддистов. Все они, кстати, новообращенные белые студенты-американцы, собирающие деньги на собственный буддистский храм. И конечно, стоит одинокая фигура обычно по-



жилого мужчины с Библией в руках, призывающего к покаянию, ибо конец мира близок.

В апреле этого года на вокзале был устроен весенний фестиваль с участием артистов оперы и балета. В толпе, глазевшей на представления, можно было заметить разряженных проституток и сутенеров, отдыхающих после „ночной смены". Вокзалы всегда привлекают людей этой древнейшей из профессий.

Нью-йоркские полицейские, самые вежливые, терпеливые и дисциплинированные люди Америки, спокойно наблюдают за порядком в этом густом месиве людей.

Особый мир представляют собой скамейки на улицах и в парках. Это места для пожилых людей, для созерцателей и философов, для бродяг и наркоманов. Тысячи судеб рассыпаны по ним. В застывших позах и взглядах скрыты странные и невероятные (или же обидно обыденные) жизни. Для художника тут неисчерпаемый материал – россыпи форм, складок и масс. Из них можно воссоздать бесконечные ситуации – не анекдотически жанровые сценки, но состояния человека, познаваемые через форму тела, рук, шей в той же мере, в какой они могут быть прочитаны в выражении лиц.

На этих скамьях жизни собираются в экзистенциальный фокус.

Уличные музыканты тоже принадлежат к нью-йоркским достопримечательностям. Чаще всего это старые скрипачи и старухи, играющие на аккордеонах. Но в последнее время встречается все больше молодежь с гитарами. Негры и пуэрториканцы предпочитают барабаны, бубны и металлические котлы, издающие приятный, мелодичный звук. Громадный Центральный парк в летнее время наполнен музыкой этих скоморохов XX века.

Каждый год в конце мая в Вашингтонском сквере (это нью-йоркский Монмартр) открывается художественная выставка на свежем воздухе. Она охватывает целую сеть улиц. Каждому художнику отводится устроительным комитетом определенное место, где, на всякого рода щитах и жердях, развешиваются картины. Авторы сидят рядом.

Такого рода базар искусства привлекает, конечно, массу халтуры, и ни один более или менее обеспеченный художник не принимает в нем участия. Но для богемы эти выставки являются источником дохода, и нередки поэтому вещи, исполненные с умением и талантом.

„Респектабельное" искусство появляется на нью-йоркских улицах чаще всего в виде металлической скульптуры.

Недавно в Саду скульптуры, неподалеку от здания Объединенных Наций, были водружены две громадные стилизованные фигуры из листового алюминия. Автор их, очень популярный сейчас скульптор Вильям Кинг, посвятил их Интернациональному комитету спасения (International Rescue Committee). Эта добровольческая американская организация помогает жертвам войны и террора. Одна из фигур раскрывает руки, как бы принимая в объятия другую, с опущенными руками, на которых висят обрывки цепей.

На фоне застекленных небоскребов эти стилизованные силуэты прекрасно выражают дух Нью-Йорка. Их приветливость полуабстрактна,

их грандиозные размеры и стабильность говорят о постоянстве, и смысл их понятен каждому. Таков и Нью-Йорк, принимающий в свои объятия всех – черных, белых, азиатов, беженцев всех родов и категорий, ищущих крова, защиты и благосостояния.

В сырые летние утра над городом висит сизая мгла, предвещающая жаркий полдень и душный, тяжелый вечер. Все, кто может, уезжают из города – на дачи, на пляжи, в отпуск. Город заметно пустеет, особенно по субботам и воскресеньям.

Но именно в эти дни его можно лучше разглядеть и оценить во всем его многообразии, во всей его человечности и жестокости, в монументальности и деталях.

Есть города, которые приковывают к себе красотой, шармом и уютом. Они любимы, к ним стремятся. Нью-Йорк не таков. У него есть враги, насмешники и хулители, его часто презирают, из него бегут. Но к нему и возвращаются, влекомые силой иррационального притяжения.

Нью-Йорк остается „в крови", во всяком случае у художника, который много лет питает свое зрение его образами и ритмом.

Смерть живописи

Живопись умерла. Состояние ее здоровья давно уже внушало опасения. Слухи о ее смерти периодически циркулировали в художественных кругах. Иногда, по-марк-твеновски, живопись заявляла, что слухи эти сильно преувеличены. Но сейчас сомнения в том, что живопись окончательно умерла, ни у кого уже нет.

(Интересно отметить, что смерть живописи последовала вскоре после того, как многие современные богословы убедились в смерти Бога.)

Как все таинственные смерти уход живописи из мира живого творчества породил много вопросов, предположений и догадок.

Почему все это произошло? Какой недуг погубил живопись? Нужна ли вообще живопись в наше, такое техническое, такое межпланетно-атомно-ядерное время? И в конце концов, что такое живопись?

Ответ на последний вопрос очень прост: живопись есть **живописание**, то есть процесс воспроизведения **живой природы** посредством краски, с конечной целью создать определенные образы, имеющие эстетическую и этическую ценность для человека.

Так это было в течение всей истории живописи до самого последнего времени.

Потом живописание прекратилось. Произошла не дегуманизация искусства, как писал в свое время Ортега-и-Гассет, а нечто гораздо более радикальное – просто отпала потребность в живописании жизни.

Вспомним, что древние греки считали основой искусства потребность подражать природе. Мысль эта была высмеяна в начале нашего века как один из „провалов" греческого мышления. В основе творчества открыли богоборчество, самостоятельное миросозидание и многое другое.

Но греки редко ошибались. Потребность подражания природе есть в конце концов потребность в утверждении человеческой принадлежности к живому миру. Сейчас эта потребность, видимо, отпала. Подобно то-

му, как человек умирает, когда у него исчезает воля к жизни, живопись умирает, когда человек перестает считать живой мир необходимостью, источником и началом для своего творчества.

Почему же исчезла эта необходимость в живом мире как идеале?

Желая избежать длинных рассуждений о духовном кризисе человека, скажем только, что жизнь на земле с течением времени все усложняется (в практически техническом смысле) и земля наша наполняется бесчисленным количеством сооружений и изделий, созданных руками человека.

Не так давно в нью-йоркском Музее современного искусства была устроена выставка итальянского прикладного и индустриального искусства под названием „Италия – новый домашний ландшафт". В названии этом есть что-то пророчески апокалипсическое. Мы давно уже привыкли к городскому пейзажу, мы принимаем индустриальный ландшафт как нечто вполне естественное и закономерное. Теперь, как последняя часть трилогии, появляется „домашний ландшафт" предметов широкого потребления. Мы вписали себя в заколдованный круг собственного творчества. По остроумному замечанию одного американского критика, слово „культура" имеет двоякое значение: это не только художественное творчество и проч. и проч., но и тот состав, в котором выращиваются бациллы.

Современная культура, в обоих ее значениях, вырастила предмет широкого потребления. Его появление – не меньшая революция, чем появление „массового человека", о котором писал Ортега-и-Гассет.

Интересно (и знаменательно), что честь открытия предмета широкого потребления как достойного элемента в художественном творчестве принадлежит дадаистам с их изощренным чувством абсурда. Objet trouvé, газеты, афиши и театральные билеты, употреблявшиеся в collage, и, наконец, бутылки кока-колы в „pop art" – все они принадлежат „новому ландшафту" современного человечества.

Мы знаем, что, наряду с терминами „антигерой", „антироман", появилось и „антиискусство". И хотя оно, естественно, включает в себя все „анти" различных форм творчества, понятия „антиживопись" почему-то нет. А его следовало бы создать и выделить особо.

Что такое антиживопись? Напрашивается простой ответ: антиживопись есть что-то не живое, механическое.

Именно такой механический подход к цвету и наблюдается сейчас в живописи, будь то геометрическая абстракция или „новый реализм", пользующийся фотографией как образцом. Характерно, что процесс восприятия идет тут как бы через вторые руки – через объектив фотоаппарата или путем имитации ровных цветовых плоскостей коммерческой покраски. Употребляется также air brush (распылитель краски, действующий посредством сжатого воздуха).

Матисс, один из последних живописцев нашего времени, работая в последние годы своей жизни над декоративными полуабстрактными композициями, вырезал цветные формы из бумаги. Но он никогда не пользовался фабричной цветной бумагой, считая ее мертвой, а раскрашивал бумагу от руки. Матисс был живописцем.

Механическая мертвенность цвета не есть единственная характеристика антиживописи. В наше время в искусстве все чаще и чаще употребляется одно труднопереводимое на русский язык слово латинского происхождения. В современном прикладном и индустриальном искусстве оно появляется в английском его написании – design. Слово это имеет ряд значений: рисунок, узор, план, конструкция. В более широком смысле его можно перевести как стиль. (Не без горькой иронии можно указать и на то, что по-английски evil designs означает „злые умыслы”.)

Сам по себе design не содержит, конечно, ничего „злого”. В лучших своих проявлениях он является неотъемлемой частью мощных художественных течений – готики, барокко. Но в более узком смысле design означает стилизацию, манипулирование формами, линиями и пропорциями.

„Designy”, – говорят американцы о надуманной и перегруженной орнаментом или узором вещи, задуманной на основе вкуса и декоративной выдумки.

Превращение живописи в антиживопись произошло тогда, когда процесс живописания был заменен процессом designing.

„Design is Everywhere” („Во всем есть стиль”) – гласил заголовок одной статьи в журнале коммерческого искусства. Лист дерева, крыло мухи, структура молекулы, кристалл – все имеет свой индивидуальный design. Мысль, конечно, абсолютно верная и очевидная. Но за естественным, природным design стоит логика жизненной функциональности. Логика же художественного произведения рождается в уме его творца.

Человек, окруженный „новым домашним ландшафтом”, творящий через вторые руки, отдаляется от жизни, и его design приобретает антиживописные качества. (Самый хороший современный design можно найти лишь там, где он функционально необходим – в форме самолетов, автомобилей и всевозможных современных машин.) Но самый лучший design все же антиживописен. Его торжество есть смерть живописи.

Остается лишь спросить: как длительна будет эта смерть и есть ли надежды на воскресение живописи?

Еще до официальной смерти живописи начались попытки ее лечения и оздоровления.

Абстрактный экспрессионизм Поллака и де Кунинга, брызги и потоки краски, теория подсознательного в ее живописном проявлении, наконец, так называемые happenings, в основу которых легла идея тотального художественного переживания, – все это можно отнести к попыткам спасти живо-писание. Но так же, как не удалось „оцерковление жизни”, не удалось и воскрешение живописи. Яд design проник слишком глубоко.

В воспоминаниях Надежды Мандельштам упоминается мысль Осипа Мандельштама о христианском искусстве как о „богообщении”. Он понимал его как „игру детей с Отцом”. Дети сейчас не играют с Отцом. Они играют сами – играют в design. Конца этой игры пока не видно.

Правда, живопись умерла ровно в той степени, в какой умер Бог, в степени отхода от нее людей. Ее воскресение будет таким же таинственным, как и ее смерть.

В статье американского художественного критика Хилтона Крэмера, появившейся несколько лет тому назад в газете „Нью-Йорк таймс" и посвященной вопросу так называемого „post-object art" („послепредметного искусства"), высказывается мысль о подпольном искусстве как единственном спасении от нарочитого новаторства и коммерциализма. В конце концов, говорит Крэмер, все лучшее в современном искусстве вышло из подполья.

Таким образом, мы возвращаемся к истокам и ожидаем новой катакомбной живописи.

О чем иногда думается

ИДЕАЛЬНАЯ ПАРА

Это не о браке или семейном счастье, а об искусстве (добавлю – о современном); о глуповатом художнике и умном критике. „Позвольте, – возразят мне, – почему художник должен быть обязательно глуповатым?" Потому, что глупость в большей степени, чем ум, способна к неожиданным, ни на чем не основанным экспериментам, построениям, идеям. А они, не понятные никому (тем более автору), нуждаются в разъяснениях, толкованиях. Чем необычнее, даже абсурднее они, тем больше простора для творческой работы критика или искусствоведа. Ибо роль его не менее важна, чем роль художника. Они работают в паре, дополняя, вдохновляя друг друга, даже создавая друг другу репутацию, имя. Не говорите, что это, мол, наш гнусный коммерческий век и т. д. Мы наблюдаем тут естественный закон природы. Ведь должны же львы что-то есть? Не будь зебр (или ланей, козочек всяких) – львы подохли бы с голоду. Мудрая природа каждой твари приготовила закуску в виде другой твари и соблюдает естественный баланс. Не смейтесь, в мире искусства то же самое.

„Но почему художнику и критику не быть обоим умными?" Не получится ничего. Во взглядах не сойдутся, перессорятся. Ну, а если художник умен, а критик глуп – тут, сами понимаете... Так что пусть уж будут зебры и львы, глуповатые художники и умные критики. И всем будет что есть.

ЗАПАХИ

Обоняние, как известно, очень важное чувство. Весь животный мир держится на нем. Запах притягивает, отталкивает, зовет, ведет, предупреждает. Человек тоже ему подвластен. (Вся парфюмерия на этом построена.) Ведь мы, люди, часто друг о друге по запаху судим. „От него, знаете, мышами пахнет", – сразу определен человек. Дело тут в какой-то проекции запаха в область психики. Да, он добр, сердечен и т. д., но пахнет нехорошо. Что-то тут не так, появляется недоверие, опаска. С другой стороны, вот человек, явно не внушающий доверия, но от всего его облика веет чистотой, свежим бельем, да и табачок он курит душистый – и вот, поди же, с ним и побыть приятно.

О женщинах и не говорю. Тут колдовская кухня, таинство ароматов. Дрянь баба, но волосы-то как пахнут! Духи – не понять какие, но в полном согласии ... не с существом ее, а с чем-то вечным, всеобъемлющим и примиряющим.

От чертей, как известно, воняет серой. Нечистая сила нечиста и по запаху. Недаром омовение в религии – обряд, очищающий не только тело, но и душу.

О ЧЕМ ИНОГДА ДУМАЕТСЯ

Обрывки автомобильных шин, попадающиеся на автострадах, – как куски растерзанных ящеров нового механического периода земли нашей. Вообще исчезновение животных гигантов – динозавров, бронтозавров и пр. было временным. По истечении десятков тысячелетий они вернулись к нам в другом своем воплощении, не менее страшные, чем прежде. Посмотрите на землечерпалки и бульдозеры, посмотрите на подъемные краны и самолеты – это они, древние обитатели доисторических лесов и равнин. Взгляд их, раньше тусклый, черепаший, теперь горит красным и зеленым огнем, а сами они скрежещут, лязгают и шипят на нас.

ПЕРЕХОД КОЛИЧЕСТВА В КАЧЕСТВО

Странные вещи происходят в искусстве. Вот некто рисующий закорючку на полотне (или квадратик, пятно и т. д.). Делает это 20–30 лет подряд с самыми малыми вариациями. Критики задумываются: „Тут

что-то есть. Ведь для чего-то он делает это в течение двадцати лет". Человек со стороны скажет: „Глупости! Попались критики на удочку ловкача". Но тут вот в чем дело: дурацкая закорючка через двадцать лет „обрастает" какой-то аурой, насыщается тем эмоциональным зарядом, с которым художник наносил ее. Его вера преображает ее, как любовь преображает даже самую непривлекательную женщину. Не верите? Походите по музеям, и дурнушки-картины улыбнутся вам тайной улыбкой.



Дар жизни

Бывают разные дары – дар слова, музыкальный, художественный дар. И бывает дар жизни. Им обладают женщины в гораздо большей степени, чем мужчины. Как бедны, оскорбительно уродливы и тоскливы ни были бы условия жизни, женщина, наделенная даром жизни, накроет грязный ящик салфеточкой, нальет в бутылку воды и заткнет туда простенький, у дороги сорванный цветочек, – и радость уюта осветит угол, и на лице женщины – улыбка, вечная, радостная, к жизни влекущая! И никакие философии, никакие мысли и идеи о смысле жизни и назначении человека не посмеют переступить священный порог этого убогого, но радостного уголка. В нем и древнепещерное и глубоко духовное начало сочетались вне идей и систем, спаянные чудотворным даром жизни.

«С вечера знобило...»

С вечера знобило и скребло в горле. А утром – кашель, жар, голова гудит. Ну вот! Как всегда, в самый критический момент, когда не только каждый день, но каждый час расписан и намечен для неотложных дел, сваливаешься с простудой. И тоскливая злоба на себя и еще на что-то, как мокрое пятно, расползается по... душе? сердцу? Не знаю. Но расползается. Лежишь в постели, и мысли скачут. Жар – состояние некоего опьянения. Вспоминаешь „детство, отрочество и юность" – и дурацкое позавчера. Удачные и неудачные романы. Кусочек подслушанного разговора и запах духов. Думаешь о политике, споришь с человеком, которого никогда не встречал, и мысленно целуешь женщину, которую когда-то видел издалека. И всякое такое. В конце концов устаешь от сумбура мыслей и, поскольку заснуть не можешь, решаешь походить по комнате. В пижаме, в шлепанцах на босу ногу накидываешь на себя шубу и надеваешь меховую шапку. И тут же сознаешь, что, увидь меня кто-нибудь в таком виде, решил бы – чучело, сумасшедший. Но такой костюм начинает мне самому нравиться. Что-то колдовское есть в нем, и с тяжелой головой, в жару, в полутьме (сильного света зажигать не хочется) начинаешь бродить по комнате и касаться привычных и любимых вещей, зная каждый их острый уголок, закругленность и трещинку. Знаешь, где надо идти осторожно, где можно споткнуться, где присесть. Некое ночное бдение совершается в эти моменты, узнавание знакомого, защита самого себя окружением этих вещей. И медленно высыхают злоба и тоска, и почти слезы благодарности выступают неожиданно для самого себя. Да, вот так, в пространстве комнаты, полной вещей, в пространстве памяти, полной воспоминаний, очерчиваешь вокруг себя заколдованный круг. Он защищает тебя со всех сторон, но открыт сверху – для зова, просьбы, спасения. Тогда снимаешь с себя шубу и шапку и сопя укладываешься спать.

Грех заимствования

За последние 100—125 лет западноевропейское искусство прошло через ряд увлечений, которые можно определить как поиски опоры, как возвращение к каким-то утерянным ценностям или как попытку заимствования у другой культуры нового видения мира.

Перечислю некоторые из этих увлечений: попытка возврата к раннему Возрождению (английские прерафаэлиты), увлечение японским искусством (его влияние испытал Гоген и многие другие), открытие примитивной африканской скульптуры (под ее влияние подпали Пикассо и немецкие экспрессионисты).

Можно, я думаю, насчитать еще несколько менее заметных попыток „флирта". Закончить этот перечень хочу нашим русским увлечением иконописью (имею тут в виду не художественно-исторический к ней интерес и изучение, а попытки подражания и заимствования). Оно началось в начале нашего века и продолжается до сегодняшних дней.

Первый вопрос, который следует себе задать: успешны ли все эти возвращения к былым ценностям?

Думается, что можно дать на это следующий ответ: заимствование чужого видения обречено на неудачу, если оно направлено на восстановление каких-то старых, утерянных духовных качеств. С другой стороны, заимствование формальное, „физическое", может, при умелом подходе, дать положительные результаты. Английские прерафаэлиты отталкивают нас именно своей искусственной духовностью, в то время как негритянский гротеск экспрессионистов, явно взятый напрокат у примитивного искусства и употребленный для встряски усталого европейского искусства, окостеневшего в греко-римских традициях, удачен был в том смысле, что внес свежесть, непосредственность и драматическую насыщенность. Иными словами, получается, парадоксальная ситуация — чем „духовнее" мы перенимаем искусство времен и чем старательнее хотим обновить себя им, тем хуже результаты. Более утилитарный подход гораздо действеннее и плодотворнее.

Собственно говоря, ничего удивительного в этом нет. Каждое столетие имеет свой ритм, свой сложный комплекс духовных запросов, реакций и отношений, выражающий себя в искусстве. Подладиться под них, будучи человеком другого времени, нельзя.

На этом можно было бы и остановиться. Все ясно.

Но тяга к прошлому (ибо прошлое – наша единственная абсолютная реальность) преследует многих художников. Нельзя ведь в конце концов не признать, что искусство прошлых веков обладало цельностью, внутренней зрелостью и силой, в то время как многое в современном искусстве фрагментарно, случайно и временно.

У русского человека отношение к иконе по многим причинам особенно глубоко и интимно. Иконописный стиль рассматривается многими художниками как духовное достояние, из которого можно черпать новые силы. Мне лично приходилось встречать честнейших людей, глубоко веривших в то, что иконописное абстрагирование уведет нас от материалистического реализма и восстановит духовность в живописи.

Увы, этого не произошло и не могло произойти. Заимствование иконописной духовности неизбежно превращается в надуманную стилизацию, как благи ни были бы духовные устремления художника. Самое, пожалуй, неудачное по результатам заимствование происходит в плане символическом, то есть в использовании иконописного стиля для передачи страданий народа и для изображения смирения, кротости, доброты и прочих особо ценимых добродетелей. Тут неизбежны самые пошлые клише. Еще более отвратительно использование иконы в целях политических, будь то в направлении государственно-патриотическом или, наоборот, в антиправительственном. Тут прямо хочется воскликнуть: „Руки прочь от иконы!"

О каких же художниках идет речь, может спросить читатель?

Дело не в именах, но грешили и грешат иконописным заимствованием многие – от достойных мастеров дореволюционной и послереволюционной России до оппортунистов наших дней.

Но неужели у иконы нельзя учиться? И так ли уж плохи были все попытки иконописного заимствования?

Конечно, у иконы можно многому научиться – композиционному разрешению плоскости, монументальности и драматичности форм, силе цвета, неожиданно смелой трактовке жеста, то есть всему „физическому", формальному. И многие художники, именно это от иконы бравшие (но не ограничивавшиеся этим), обогатили свое искусство. Взять хотя бы Петрова-Водкина или наших театральных декораторов Серебряного века, успешно использовавших лубок, народное искусство и икону (в этом формальном смысле) и создавших новую, современную „русскость" в живописи. Но как только делалась попытка „углубиться" в духовность иконы, результат оказывался искусственным и отталкивающим.

В этом следует, пожалуй, усмотреть некий урок, даваемый нам иконой: позаимствуешь духовность в искусстве (не имея своей собственной) – и греха не оберешься!

«Когда мне было лет 9-10...»

Когда мне было лет 9—10, взрослые говорили — „мальчик начитан не по летам”. Мальчик рос, но в процессе этого роста знания пропорционально не увеличивались. Когда совсем уже подрос, увлекся искусством. Не до книг стало. А потом война. После войны — Академия художеств. Затем — эмиграция в Америку, черная работа, коммерческая графика и т. д. И вот в какой-то момент хватился: „Батюшки мои, да я ведь необразован! И когда это упустил, как проворонил?” Спрашивают люди: „А вы читали?” Смущаюсь — нет, не читал. „Вы, конечно, знаете, что...” Увы, не знаю. А если сам что-то скажу, мне отвечают: „Да, но ведь все, что вы говорите, давно уже известно (упоминается писатель, философ)”. Заливаясь краской стыда, признаюсь — не подозревал.

Так и ходил я долгие годы, внутренне сжимаясь от жгучего стыда за свою необразованность. Восполнять было уже поздно, да и времени еще меньше стало. Не садиться же мне в конце концов за тома истории литературы и философии. Во-первых, это как-то не с того боку, да и в голове, несомненно, полная мешанина получится. Упущен момент. Так и терпел я до самого недавнего времени. И вдруг, совершенно неожиданно — отлегло. Перестал стыдиться. Когда спрашивают, читал ли — радостно отрицаю. Знаю ли? Сияя, трясу головой.

Почему же такая перемена настроения?

Потому что все больше и больше ухожу в искусство. Каждому свое. Ведь не будет же верблюд стыдиться своего горба или слон — хобота и толстой кожи! Так надо, так сотворила природа. У художника тоже свой горб, своя толстая кожа. Это не узость, а просто невосприимчивость ко всему ненужному. Есть прекрасная английская поговорка: „То, чего мы не знаем, не может нас поранить”. Вот именно поранить, то есть помешать, причинив боль. Знание как ранение — вот тема для размышлений!

Могут сказать — да ведь это проповедь райского неведения! А мы-то, грешные, не в раю, следовательно, должны знать всякую всячину, которая нас ранит, тревожит, покою не дает. Но, возражу, в том-то, может быть, и есть целительная сила искусства, что предохраняет оно нас от всякой всячины. Какое мне, художнику, дело до того, что писали Шопенгауэр, Ницше, Ленин или Эйнштейн? Вот там поле, лес, солнце — вечные друзья мои, ценности вне каких-либо относительностей, идеологий и пр. Или обнаженная женщина, древняя, как мир, — и вечно юная!

„А он, оказывается, не только неуч, но и дурак", — услышал за собою шепот...

Пальма в кадке

Много лет назад, когда я был еще мальчишкой, родители взяли меня как-то раз в ресторан. Что это был за ресторан, я уже хорошо не помню. Скорее всего, назывался он „Столовая № 1" или что-нибудь в этом роде. Но одно было ясно – помещение осталось старое, царских еще времен: в фойе стояло большое чучело медведя с подносом в лапах. Для чего был поднос, я не понял, но мишка был внушительный, и я с восторгом воззрился на него. А рядом с чучелом стояла кадка с пальмой, настоящей пальмой, как на картинках южных стран. Эта пальма произвела на меня не меньшее впечатление, чем чучело медведя. Ведь какая экзотика! Прямо Африка или Индия! И сладкая тоска по сказочным южным странам запала мне в сердце.

Прошли годы. Я вырос и, худо ли, хорошо ли, стал художником. И еще годы спустя я начал путешествовать. Посетил многие страны, о которых мечтал с детства, – Италию, Испанию, Францию, Грецию и другие. Помимо наслаждения видеть великие произведения искусства в оригиналах, я чувствовал все время их глубокую связь с народом, землей, даже воздухом данной страны. Из ее камней и песка, из глины и мрамора естественно возникали скульптуры и керамика, растительные и минеральные краски употреблялись для стенной живописи. Изображались люди, животные и ландшафт, среди которых жили творившие художники. Все было естественно, логично и неразрывно связано с местом возникновения.

Конечно, увидел я и дикорастущие пальмы, там, где почва, солнце, влага и воздух естественно питали их. И вдруг вспомнилась мне эта пальма в кадке моего детства, на севере России. Какая жалость! И какой абсурд, если задуматься серьезно. Но жизнь полна абсурдов. Искусство – тоже. Всякий заимствованный стиль, всякое чужое видение мира, взятое напрокат, есть „пальма в кадке". В течение столетий и столетий культуры разных стран путем общения, в результате войн и поко-

рения одного народа другим влияли друг на друга. Чаще всего это были „насаждения иной флоры". Но бывали и „пальмы в кадках". Византийская икона явилась не только удачным „насаждением", но, в силу разного рода причин, дала у нас цветение и стала частью нашей духовной и художественной культуры. Но западноевропейский реализм? О да, три века русские художники, среди них большие таланты, успешно практиковали и практикуют его. Но этот реализм все же не вышел из земли нашей, из песков и чернозема ее, не был продолжением нашей древней языческой и византийско-христианской культуры. Он пришел к нам из Италии, Франции и Голландии, пришел – как пальма в кадке.

Сейчас, конечно, национального искусства в старом смысле слова быть не может. Интернациональный модернизм – это гигантский ботанический сад с „насаждениями" и „кадками". Естественной может быть только личность художника, его индивидуальная неповторимость.



Балласт культуры

Люди часто жалуются на то, что наша современная технологическая цивилизация убивает индивидуальность человека и прививает ему массовые вкусы, реакции и потребности.

Может быть, это и так. Но в области искусства мы наблюдаем картину совершенно противоположную. Никогда еще за всю историю человечества не существовало такого количества течений, направлений и школ, никогда с такой быстротой не менялись вкусы и увлечения, и никогда художники не стремились в такой степени к созданию своей собственной, отличной от других индивидуальности.

Почему это происходит? Если ограничиться только общими предположениями, то можно, пожалуй, сказать, что какая-то центростремительная сила в человеке, то есть тяготение к центру, к Богу, к закону, заменилась теперь силой центробежной – каждый сам по себе, каждый ищет своего смысла и своей правды (пусть не осудят меня философски образованные люди за такую схематизацию).

Есть, думается, и другая причина диверсификации вкусов и взглядов в искусстве. Лет двадцать назад канадский философ Маршал Мак Луэн высказал мысль, что историю человечества можно разделить на два периода – до изобретения книгопечатания Гутенбергом и после него. Разница тут в том, что до Гутенберга человек получал „информацию" зрительно и на слух (картины, фрески, устные рассказы). Получив в руки книгу, человек приобрел привычку к чтению, то есть к получению „информации" через символ-букву. А это, по мнению Мак Луэна, оттеснило непосредственное восприятие мира, сделало человека книжником и ... шизофреником!

Мысль эта, конечно, весьма спорная. Но не в этом дело. Вместе с миллионными тиражами печатных книг появились миллионы репродукций картин и миллионы фотографий. И это не могло не отразиться на художниках. Когда-то путешествие в Италию для знакомства с про-

изведениями старых мастеров было событием в жизни человека и далеко не всем было доступно. Сейчас же, войдя в любой книжный магазин, человек попадает в своего рода „гарем искусства". Громадные, прекрасно изданные книги об искусстве, охватывающие все времена и все народы, великолепнейшими репродукциями в цвете соблазняют любителя искусства. Он чувствует себя пашой, перед которым все красавицы мира демонстрируют свои прелести и обещают неслыханные наслаждения. Я лично знал людей, собравших громадные библиотеки этих изданий де люкс, то есть буквально предавшись излишеству обладания художественными репродукциями.

Но даже если это излишество не касается репродукций, если любитель искусства, пользуясь воздушным транспортом, облетит весь мир и посмотрит все, что достойно обозрения в области живописи, скульптуры, архитектуры и красот природы, то и тут он все же предается излишеству зрения, количественному и качественному насыщению, не известному и не мыслимому до нашего времени.

А затем наступает и пресыщение.

Человек по необходимости должен оттолкнуть все зрительные яства и потянуться к чему-то иному. К чему же? К новой, сверхсильной пряности? К простому „соленому огурчику" после тонких соусов? Или же к старому принципу „Хай гирше та инше"?

Чего бы ни искал современный художник, груз культурного наследства довлеет над ним, заставляя отметать, видоизменять, экспериментировать. Мы слышим часто, как мала становится наша планета, как исчезают леса, загрязняются воды и воздух. Контаминация зрения человеческого – не меньшая опасность, чем физическое загрязнение окружающей среды. Есть ли из этого выход?

„Непосредственное, не испорченное зрение ребенка – вот идеал чистого искусства", – утверждают некоторые. Но это – путь к искусственному примитивизму. Да и как вернуться к детству?

„Уйти от материализма вещественности путем абстракции", – утверждают другие. Что ж, испробовано было и это. Но контаминация абстрактного зрения произошла еще быстрее, чем пресыщение реалистическим восприятием. Между Кандинским, Мондрианом и Миро застряла абстрактная образность, импровизируя эффекты, но не обновляя зрения.

„Вернуться к здоровым началам старого искусства", – скажут третьи. Но тут неизбежно эпигонство, подражание.

„Но позвольте, – возразит кое-кто, – ведь рождаются все же люди, которые, несмотря на весь балласт культуры, не бегут от нее, не гонятся за новшествами и „измами", а честно творят в силу своих способностей, умно заимствуя у прошлого необходимое для их творчества и отвергая несозвучное! Не есть ли вся наша культура бесконечная цепь преемственности?"

Конечно, с этим можно согласится. Но все же для того чтобы самостоятельно творить, художник должен быть защищен от многих ненужных влияний. Защита эта – невосприимчивость.

„Художнику, знаете, лучше быть немного туповатым, – говорил

мне один старый профессор живописи, – тогда соблазнов меньше, глаза не разбегаются. Слишком много таланта, знаете, мешает".

„Вздор! – возмутится читатель. – Это что ж – проповедь тупости и ограниченности в искусстве? И в этом – спасение?"

„А это понимайте, как хотите, – отвечу. – Бывает ведь так, что организм, защищаясь, вырабатывает нечувствительность. Мозг, защищаясь, стирает память. Не красота, а умение забыть, добровольное или вынужденное, – вот что спасет и обновит мир".

Ведь всякое возрождение есть сначала забвение, утеря памяти – а затем все начинается сначала и вспоминается многое из старого.

Илья Болотовский

Известная нью-йоркская галерея Вашберн в своем открывшемся филиале на Грин-стрит в районе Сохо выставила два больших абстрактных панно русско-американского художника Ильи Болотовского („русско-американского" потому, что Болотовский прибыл в США в 1923 году, в возрасте шестнадцати лет, вся его творческая жизнь прошла в Америке).

Болотовский считается крупным американским абстракционистом, одним из пионеров абстрактной живописи в США.

Краткая его биография такова: родился 1 июля 1907 года в Петербурге, в семье адвоката. Учился в колледже Св. Иосифа в Константинополе, в Турции. Художественное образование получил в Национальной Академии художеств в Нью-Йорке. Автор многих монументальных панно, станковый живописец. Известен своей педагогической деятельностью – профессор живописи, рисунка и дизайна в Блэк Маунтэн колледже в штате Вайоминг, в штатном университете Нью-Йорка и в колледже в городе Саутхэмптон. Автор книги „Русско-английский словарь живописи". Получил множество наград и отличий, среди которых приз за абстрактную живопись от Национального института Искусств и Словесности, приз в Национальной Академии художеств. Из крупных выставок следует отметить выставку „Классический дух XX века" в галерее Сидней Джанис в Нью-Йорке в 1968 году и большую персональную ретроспективную выставку в музее Гугенхейма в Нью-Йорке в 1974 году. Работы Болотовского выставлялись также на многочисленных групповых выставках в США и в Европе в течение многих десятилетий.

Болотовский – член и один из основателей Общества американских абстрактных художников и бывший президент этого общества. Кроме того, он – член и бывший вице-президент Федерации современных живописцев и скульпторов. О нем существует большая литература – статьи в крупнейших художественных журналах и его собственные интервью и статьи.

Агент Болотовского – известная нью-йоркская галерея Грейс Боргенихт. Проживает художник в городе Саг-Харбор в штате Нью-Йорк. Галерея Вашберн давно уже уделяет особое внимание началу американского абстракционизма, то есть 30-м годам. Это как раз то время, когда Илья Болотовский нашел себя. И выставленные панно как раз и относятся к тому времени. Но оба панно – современные копии (самим Болотовским исполненные) утерянных оригиналов. Художник восстановил их по старым эскизам, которые тоже выставлены в галерее Вашберн. Между оригиналами и копиями лежит свыше сорока лет интенсивной творческой жизни художника, и неудивительно, что копии превосходят оригиналы. Первое панно, написанное первоначально в 1936 году, предназначалось для жилищного массива района Вильямсбурга в Нью-Йорке. Другое выставлено было в павильоне медицинских наук на Всемирной выставке в Нью-Йорке в 1939 году. Старые панно были исполнены маслом, копии – краской акрилик.

Вот что пишет о них художественный критик Вивиан Рейнор в газете „Нью-Йорк таймс": „В раннем вильямсбургском панно, – говорит она, – можно найти еще слабые отголоски индустриального ландшафта. Есть намек на перспективу, на живые формы и даже на светотень. Кроме того, композиция подана на уровне глаз, что уже само по себе создает некую иллюзию пространства. Панно для Всемирной выставки более интеллектульно. Оно представляет собой органические и геометрические формы на плоском, сером фоне с перекрещивающимися диагональными и горизонтальными линиями".

„В этих экспериментальных работах, – продолжает Вивиан Рейнор, – видны уже ум и внутреннее равновесие, качества, которые отличают поздние, зрелые работы Ильи Болотовского. Но в них имеются еще и срывы. Цвет иногда склоняется к некоторому реализму, допускается „интересная" фактура. Но зритель должен учесть то, что абстракция, принятая теперь целиком и полностью, была в то время (то есть в 30-е годы) целью, за которую боролись. Причем борьба велась при помощи техники, которая была создана фигуративным, реалистическим искусством. Поэтому так интересно отметить, что копии, сделанные новым материалом – краской акрилик, – представляются более абстрактными, чем старые оригиналы".

Вивиан Рейнор отмечает, что Илья Болотовский, познакомившись в Америке с творчеством Миро и Мондриана, попытался в своих работах соединить их принципы. Вначале, однако, преобладало влияние Миро. Это явно чувствуется в двух панно, о которых идет речь. Только постепенно пришел Болотовский к дисциплине Мондриана. Задачей Болотовского было „создать идеальную гармонию и порядок, который все же остается свободным, а не зажатым в тиски порядком".

„Этого Болотовский несомненно достиг, – пишет Вивиан Рейнор. – Исчезли зеленоватые и коричневатые тона, исчезли пастельные оттенки, зажатые в мондриановскую решетку. На их месте появились чистые, основные тона. Но они все же отличаются друг от друга по силе и характеру цвета, утверждая баланс гармоний неопластицизма".

Большой интерес представляет интервью, данное Ильей Болотовским журналисту Палмеру Поронеру для газеты „Арт спикс" (то есть „Говорит искусство"), которая издается в Нью-Йорке. Интервью озаглавлено „Культурный климат Америки 30-х и 40-х годов" и касается положения абстрактных художников того времени. Вот несколько выдержек из этого интервью.

„Правда ли, – спросил Болотовского Поронер, – что художники в те годы избегали сильного цвета?"

Болотовский: „Да, в 20-е, 30-е годы – и раньше, конечно, – в Америке существовало определенное предубеждение против цвета. Сильный, яркий цвет считался вульгарным, варварским, признаком дурного вкуса. Матисс имел тогда в Америке очень дурную репутацию".

Другое интересное замечание Ильи Болотовского касается политической обстановки тех времен. Как мы знаем, начало 30-х годов – это время знаменитой Депрессии в Соединенных Штатах, время безработицы и экономического кризиса. Для помощи творческим людям правительство президента Рузвельта организовало так называемую „Даблью-Пи-Эй" – „Воркс Прогресс Администрэйшон". Эта правительственная организация давала работу художникам, главным образом заказы на панно для общественных зданий. Мы знаем также, что в эти годы в среде так называемой прогрессивной интеллигенции Америки были распространены левые, часто просоветские настроения.

„Было ли какое-либо политическое давление на художников в те годы?" – спросил Болотовского Поронер.

„Со стороны правительства никакого давления не было, – ответил Илья Болотовский. – Но сильное давление от наших коллег-коммунистов. Вы даже не могли найти себе подругу, если вы не работали для спасения всего человечества. Вы должны были быть реалистом, пишущим картины с социальным значением. Меня, абстракциониста, считали „мелкобуржуазным аристократом" – и мне угрожали. У наших коммунистов был „Список врагов", где числился я, Марк Ротко, Адольф Готлиб, Мейер Шапиро (искусствовед) и Балькомб Грин. Когда нас видели, нам грозили кулаками и кричали: „Мы до вас еще доберемся!" Во время советско-финской войны американские коммунисты утверждали, что Финляндия по численности населения *превосходит* СССР и „развязала войну, цель которой – покорение России".

К счастью, эти годы далеко позади, американские художники-коммунисты до Болотовского не добрались, и его полотна заняли почетное место в истории американской абстрактной живописи.

СОДЕРЖАНИЕ